Н. ПУНИН

О ТАТЛИНЕ

АРХИВ РУССКОГО АВАНГАРДА



ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННОЕ АГЕНТСТВО «RA»

МОСКВА 1994

Н. ПУНИН. О ТАТЛИНЕ



ПУНИН НИКОЛАЙ НИКОЛАЕВИЧ

Родился 28 (16 ст. ст.) ноября 1888 года в семье военного врача в Хельсинки. С 1899 по 1907 год учился в классической гимназии в Царском Селе, в 1907—1914 — в Санкт-Петербургском университете. С 1913 года работал в Русском музее и был одним из организаторов отделения иконописи. Выступал как художественный критик в различных петроградских изданиях.

После февральской революции 1917 года становится одним из инициативнейших деятелей художественной жизни Петрограда. С 1918 года — заместитель заведующего петрогроградским отделом изобразительных искусств, редактор газеты «Искусство коммуны» и журнала «Изобразительное искусство», один из инициаторов реформы художественной школы и создания нового типа музеев — живописной (позже художественной) культуры. В 20-е годы участвует в работе Гинхука, Декоративного института, в 1923—1925 заведует художественной частью государственного фарфорового завода, организует в Русском музее отделение новейших течений.

В 30 — 40-е — преподавательская деятельность в университете и в Академии художеств.

Умер в ссылке в Воркуте 21 августа 1953 года.

А Р Х И В
Р У С С К О Г О
А В А Н Г А Р Д А

Составители
И. Н. ПУНИНА и В. И. РАКИТИН
Комментарии
В. И. РАКИТИНА и А. Г. КАМИНСКОЙ
Художник
Н. Г. ДРЕНИЧЕВА
Обложка выполнена по эскизам
Д. Л. БОРОВСКОГО
Серия «Архив русского авангарда»
выходит под общей редакцией
В. И. РАКИТИНА и А. Д. САРАБЬЯНОВА

Н. ПУНИН

О ТАТЛИНЕ

АРХИВ
РУССКОГО
АВАНГАРДА



ИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННОЕ АГЕНТСТВО «RA»
МОСКВА 1994

ББК 85.143 (3)
Т23

$Т\frac{80102-001}{025(01)-94}$ без объявл.

ISBN 5-85164-016-2

ВЛАДИМИР ТАТЛИН

Прошлое не принадлежит нам, но оно пережито нами и оно вошло в нас как органический и, если хотите, просто физиологический элемент.

Н. Пунин, 1920

Владимир Татлин:

«Сызмальства занимаясь искусством, воспринимаемым через глаз, я оговорюсь за мое слово, которое усовершенствовал мало.

Я согласен с вами, что футуристы слишком заняты кафе и вышивками разного качества для императоров и дам.

Объясняю это утратой художественного зрения на 3/5, принимая полноту за 1.

С 1912 г<ода> призывал членов моей профессии улучшить глаз.

Построив угловые и центровые рельефы повышенного типа, я отодвинул как ненужное ряд «измов» — хроническую болезнь современного искусства.

Я жду оборудованных художественных депо, где психическая машина художника могла бы получить соответственный ремонт.

Призываю всех людей моего цеха пройти через предлагаемые ворота свержения старого, чтобы дать возможность духу стать архаичным»[1].

Все сказано очень тяжело, с огромным внутренним напряжением — слова говорить труднее, чем ворочать камни, делать дело. Но мы сразу оказываемся в водовороте эпохи, в самых опасных эпицентрах споров. Вышивки для императоров и дам — конечно, здесь более чем прозрачный намек и язвительный выпад против «левых», по чьим эскизам делались вышивки в селе Вербовка на Украине и потом показывались на выставках в обеих столицах и реализовывались. И прежде всего это выпад против Ивана Пуни и Ксаны Богуславской, сумевших внушить многим в светском Петрограде веру в новую моду[2].

Художественные депо — мечта полуотверженных художников о просторных ателье[3].

Пройти через ворота свержения старого — здесь все сделали вид, что это легко и просто.

Анархичный дух — заменим слово «анархия» на слово «свобода» — и все станет на свои места!

Но главное сказано предельно точно: «отодвинул как все ненужное ряд «измов» — хроническую болезнь современного искусства».

Эта идея станет импульсом и в творческой, критической деятельности Николая Пунина, одного из ближайших друзей Татлина в 1916—1924 годах, тонкого и вдумчивого интерпретатора, можно сказать, философа его творчества.

«<...> для меня Татлин — гордость; горжусь его именем, тем, что присутствует на земле в то время, когда мне суждено жить»[4].

Был ли Пунин alter ego, голосом Татлина,— разумеется, говорить нечто подобное было бы странным отождествлением. Пунин был яркой и самостоятельной художественной личностью. Он многому учился и научился у художников-новаторов, многие идеи обсуждались совместно, но и Пунин в свою очередь был равноправным участником движения за новое искусство в Петрограде, не ментором и не безучастным летописцем.

Искусство Татлина зримо и незримо присутствует во всей его деятельности как своего рода Гринвичский меридиан, точка отсчета.

Пунин одним из первых, если не первым, осознал, что противостояние искусства Малевича и искусства Татлина, с парадоксальной остротой обнаружившееся в 1916 году, не какой-либо бытовой анекдот из сферы художественных распрей, а два пути новейшего русского искусства, и именно здесь и есть вклад русского искусства в мировое искусство. Сегодня поражаешься, как точно за смешными буффонадами и битвами с картонными мечами было угадано главное в истории.

Пунин отдавал должное Малевичу, хотя отношения между ними складывались очень непросто. Его человеческие же симпатии были целиком на стороне Татлина. Пунин сыграл очень важную роль в художественной биографии Татлина, поддержав его в один из самых трудных и замечательных моментов жизни — в период работы над Башней.

И Татлин, и Пунин стремительно вошли в общественную художественную жизнь сразу после февральской революции 1917 года. Они были среди тех, кто в стихии гражданской войны понял, что искусство в опасности и спасение утопающих — дело рук самих утопающих. Новая государственность в лице Луначарского, казалось бы, признавала право за художниками организовать художественную жизнь по-своему. Да у него и не было еще своих кадров, своей бюрократии в области культуры.

Татлин в Москве на короткое время, но становится культурным функционером. Ему даже приходится писать документы по вопросам монументальной пропаганды, идею которой он, как и Малевич, не принимал и вообще чрезвычайно скептически относился к художественным перспективам современной ему русской скульптуры[5].

Пунин занимается организацией культурной жизни по-новому в Петрограде, холодном, голодном, обезлюдевшем.

Пунин-комиссар? По должности — да. Но нет ничего комиссарского ни в его облике, ни в его действиях. Поддерживает гонимых, защищает и новое, и старое. Поддерживает новые проекты художественной школы и новых музеев. Он — не администратор, а экспериментатор, который хочет проверить новые идеи и хочет помочь выжить искусству и художнику в условиях глобальной катастрофы.

У Татлина конфликты в Москве с властями — Пунин забирает Татлина в Петроград и создает все условия, чтобы тот мог работать над Башней, абсолютом динамо-формы.

Башня — своего рода ответ «левого» искусства по поводу назидательного правительственного плана монументальной пропаганды.

Третий интернационал забыт. Башня осталась навсегда.

Башня была рождена идеей абсолютной свободы, мечтой о единстве людей, а не политической идеологией[6].

Вглядываясь в работы Татлина, Пунин задает самые буквальные и существенные вопросы.

Каким образом материал, реально существующий в жизни, становится искусством? Как и в какой момент исчезают все ассоциации с его прежней «нехудожественной» жизнью и рождается новая эстетика? Определяется отношение к жизни и месту в ней нового искусства. Выясняются глубинные основы новой работы, то есть метод, и с почтением относятся к интуиции. Искусство — изобретение. Чего? Нового мироощущения. Нет заданной идеи стиля, направления — есть жизнь индивидуальности, соотнесенная с ритмами эпохи.

Как говорил Татлин: «материал нужно чувствовать»[7].

Один из учеников Татлина вспоминал: «У меня было ощущение, что я нахожусь <...> в монастыре или в лаборатории средневекового алхимика»[8]. Но ни то, ни другое не имело к Татлину отношения, и Пунин очень четко подчеркивает роль Татлина как абсолютного художника, профессионала в каждую минуту дня.

И «годы одиночества, годы тяжелых раздумий <...> значат для настоящего художника не меньше, чем годы успеха»[9].

Пунин в своих рассуждениях предугадал и многие из будущих стереотипов восприятия искусства Татлина.

Будто бы идея рельефов была заимствована непосредственно во время короткого — несколько часов — визита в ателье Пабло Пикассо: сыр выпал — с ним была плутовка такова[10]. Башня — типичный агитационный проект, символ Революции. А Летатлин — «уход в технику»[11].

Жизни этих стереотипов не мешает то обстоятельство, что сегодня о Татлине известно всё или почти всё[12]. Факты, предположения, ошибки вспоминающих и легенды, иногда более привлекательные, чем факты. В этом смысле знаменитый Татлин остается и сегодня достаточно таинственным мастером.

Перечитывая тексты Николая Пунина, мы возвращаемся в татлинское ателье, в круг друзей, обсуждающих его и свое искусство, и многое из татлинских загадок и вопросов становится понятнее и ближе.

Василий Ракитин

КВАРТИРА № 5

Фрагмент из книги воспоминаний «Искусство и революция»

«Квартира № 5» — это отдельная глава нашей жизни, ее надо написать. Когда я начинал эту книгу, я представлял ее себе абсолютно четко, она казалась мне написанной. Но сейчас... я так явственно слышу гул того времени и в нем потерянными наши индивидуальные голоса, что «квартира № 5» кажется мне эпизодом частным, личным, может быть, даже автобиографическим; автобиографиям здесь, собственно говоря, не место. Когда живешь в эпоху, подобную нашей, когда дела полумира до известной степени становятся твоими делами,— подчиняешься масштабам.

В пятнадцатом году мне и, вероятно, многим из нас казалось, что в квартире № 5 жизнь идет интенсивней и полнее, чем где-либо в другом месте. Там мы собирались, делились работами и по поводу работ, следили за литературой: читали статьи, слушали стихи; подгоняли ленивых, осаживали тех, которые закидывались; заботились друг о друге, учились искусству. <...>

В квартире № 5 собралось много народу; не все знали друг друга, знакомились, с интересом слушали, что скажут москвичи. Кроме нас, постоянно бывавших там: Артура Лурье, Альтмана, Тырсы, Мандельштама, Николая Бруни, Митрохина, Клюева, Ростислава Воинова, Ник. Бальмонта, в этот вечер [когда приехал К. Малевич — *ред.*] пришли Пуни, Богуславская, Розанова, Татлин, Клюн, Удальцова, Попова, Пестель; были еще какие-то люди из тех, которые — не художники и не писатели — числятся при искусстве.

Собрались в мастерской Бруни, в большой комнате с окном на угол 4-й линии Васильевского острова и набережной Невы. <...>

Квартира № 5 находилась в деламотовском здании Академии художеств и принадлежала помощнику хранителя академического музея К. С. Исакову. Л. А. Бруни приходился ему пасынком.

<...> в квартире № 5 «измы» были осуждены сразу и навсегда, никто не покрывал ими своих работ, называли только те из них, которые имели достаточное содержание и без которых нельзя было обойтись: импрессионизм, футуризм, кубизм.

Когда Малевич вместе с выставкой «0,10» привез супрематизм, новый «изм» никого не соблазнил уже тем, что он был новый. Время футуризма истекло, никому из нас не хотелось скакать, рубя на ходу головы глиняным куклам. <...> Именно о методе чаще

всего шла речь в мастерской Бруни; не нового искали, — искали средств, чтобы овладеть реальностью, приемов, с помощью которых можно было бы взять реальность мертвой хваткой, не терзая и не терзаясь ею, ее конвульсиями и стонами, ее агонией на холсте. Художникам нужен был меткий глаз и тренированная рука, охотничий нюх, сноровка и повадка охотника; зверь был страшен: за промах, за рану никто не ждал и не хотел пощады. Во всем, что делалось тогда, во всех работах и поисках была суровость; люди были серьезны и честны. Мы все ненормально устали от приблизительности эстетизма и не меньше — от рысистых испытаний футуристических дерби; искали искусства крепкого и простого, в той мере простого, в какой оно могло быть простым в те переходные и потрясенные годы.

Уже давно среди нас наметился перелом, к которому, сознавая это или слепо, жадно и нехотя, неторопливо или оглядываясь на успех, на деньги, на прошлое, мы все шли, перелистывая страницы дней и месяцев, с тою же последовательностью, с какой шла за окном жизнь: жизнь города, судьба войны, всего, что считали мы своим и что казалось нам современным.

Современностью мы дорожили, во всяком случае, никто из нас не хотел обгонять время, никто не хотел смотреть поверх голов, — позами не соблазнялись. Искусство должно быть понятно и любимо; если это хорошее искусство, оно должно быть понятно сразу; любить можно только нужное, нужным должно быть то искусство, над которым работали в мастерской Бруни. И мы верили, что наше искусство просто, понятно и нужно. Верили этому раньше, в 15-м году, и верили позже, в конце 16-го, войдя в кубизм, даже уйдя в конструктивизм Татлина, потому что и то, и другое было для нас не направление, не «изм», а метод. Война сделала с нами свое дело, она легла между нашей жизнью в квартире №5 и «первыми футуристическим боями», оторвала от нас куски прошлого, которое должно было принадлежать нам, одно укоротила, удлинило другое, как свеча укорачивает и удлиняет тени, падающие на стену, и, переключив мир на новую скорость, подостлала под наши жизни зловещий фон, на котором все стало казаться одновременно и трагичным, и ничтожным. Мы рано поняли, что прием, которым с ошеломляющим успехом и в то же время неумеренно пользовались первые участники футуристического движения — эпатировать буржуа — этот прием был вреден и неуместен в условиях 1915—1916 годов. Он был вреден, потому что приучал относиться к искусству как к скандалу, снимал качество и действительный смысл художественной борьбы; он был неуместен, потому что «буржуа» были уже настолько эпатированы войной — этим футуристом, шагавшим по шару в кровавой кофте непрекращавшихся закатов, что эпатировать его дополнительно было попросту глупо. И у нас сложилось, мало-помалу, ироническое отношение ко всему, что было связано с первым футуристическим походом. О Бурлюке я уже сказал — с этим было кончено быстро, но и более значительные: Ларионов, Гончарова, Лентулов, Малевич, Каменский и Маяковский <...>, казалось, мы смотрели на них тогда со стороны, чужими глазами.

Только Татлин и Хлебников стояли нерушимыми: в Татлине видели мы кратчайший путь к овладению качеством, в особенности качеством материала; жили мы в Петербур-

ге и были повиты петербургским, мирискусническим, «графическим» отношением к материалу, то есть просто плохо его чувствовали. Татлин нам был нужен как хлеб. <...>

Впрочем, вскоре произошли события, сделавшие нас вообще более агрессивными.

В начале 16-го Бруни и Альтман, как всегда, представили свои новые работы для очередной выставки «Мира искусства». Жюри отклонило некоторые из них; тогда они отказались вообще участвовать на выставке. Давно подготовлявшийся разрыв с «Миром искусства» совершился. Мы тотчас же составили открытое письмо Александру Бенуа, напечатанное в «Речи» с его ответом[1]. Это письмо и ответ Бенуа были одним из звеньев той полемики, о которой говорилось выше. Оппозиционные «Миру искусства» силы постепенно консолидировались; наша активность получала для себя известные точки опоры.

В своем ответе Бенуа, между прочим, писал: «Обоими художниками (то есть Альтманом и Бруни) лично я очень заинтересован, да и «Мир искусства», в целом, вовсе не отрицательно относится к ним; напротив того, до сих пор самые значительные вещи и того и другого появлялись именно на наших выставках. Но, Боже мой, как можно было именно их цитировать в качестве каких-то новых пророков, в качестве «нового пути» живописи. Ведь «кубистический академизм» Альтмана и «академический футуризм» Льва Бруни — плоть от плоти нашей. Это очень талантливое и затейливое искусство, но где же здесь новое миросозерцание и все те откровения, на которые намекает Пунин (открытое письмо было написано и подписано мною). То ли дело — Лентулов, Татлин или Малевич. Вот это новаторы, вот это «новые пути» и т. д.». Бенуа был прав; он дал нам хороший урок революционной тактики. Ситуация была уже такова, что для всех, желавших сидеть между двух стульев, сиденья не было — была дыра. Надо было решать: или с нами, или против нас. Весь шестнадцатый год прошел под знаком резкого и бесконтрольного сдвига влево.

Если бы можно было сейчас восстановить мастерскую Бруни в том виде, какой она имела к концу шестнадцатого года! Холсты, подрамники и мольберты были задвинуты в углы; всюду валялись «материалы»: железо, жесть, стекло, жилы, картон, кожа, какие-то замазки, лаки и политуры; неизвестно откуда появились токарный станок, пилы, напильники, разные клещи, сверла, шкурки, наждачные бумаги разных сортов и качеств. На столах и верстаке стояли достроенные и строящиеся рельефы, подборы материалов и конструкции. Все это демонстрировалось с азартом, не без снобизма, но с живым вкусом, свидетельствовавшим о новой страсти, сжигавшей людей. В углу висел «Угловой контррельеф» Татлина с тросами, оставленный им у Бруни после выставки «Трамвай В»[2]. Сам Татлин приехал из Москвы, вызванный, не помню, не то письмом, не то телеграммой. Его ждали, как ждут события, которое может разрешить ожидания и двинуть вперед, как ждут вождя...

Когда он приехал, многие из тех, которые только изредка бывали в квартире № 5, теперь приходили «посмотреть на Татлина». Он, действительно, привез с собой новые вкусы, новое понимание искусства, стихийную волю к творчеству, неукротимую веру в будущее «конструктивизма»: это был человек революционной воли, неспособный ни на какие ком-

промиссы, участник «первых московских боев». Из Парижа, куда он ездил, как рассказывали тогда, с бандурой, зарабатывая себе проезд песнями слепцов-бандуристов, — он вывез «последнюю стадию кубизма» — пространственную живопись. Татлин был одним из немногих русских художников, глубоко зачерпнувших кубизм. Одаренность его, очевидно, превосходила одаренность всех его современников. Он обладал совершенно особым, чистым, проработанным вкусом. Я уверен, что и сейчас с его чувством качества никто не в состоянии соперничать. В то время каждая его оценка, каждая выраженная им мысль об искусстве была для нас пробоиной в новую культуру, в будущее. Нам оставалось только слушать его, приспособляя свои индивидуальности к этой огромной машине, дышавшей энергией и взрывавшей вековые пласты живописной культуры, чтобы положить их по-новому. «Пусть Млечный путь расколется на Млечный путь изобретателей и Млечный путь приобретателей»[3], — эти слова Хлебникова хорошо изображают нашу встречу с Татлиным в шестнадцатом году. По одну сторону был он, по другую — все мы. Мы приобретали у него всё; каждая наша новая мысль, казавшаяся нам независимой, была в конце концов либо осколком, либо раздробленным отражением какой-нибудь его мысли. Подражали не только его работам, но, как всегда бывает при встрече с действительно большими людьми, его манере говорить, его движениям; ходили так же, как он, так же клали руку. Впрочем, трудно было поступать иначе. В Татлине не только была творческая сила, под давлением которой почти невозможно пружинить, но и во всем, что являлось проводником этой силы, во «внешности» его был особый подбор качеств, который обычно определяют словом «обаяние». У каждой эпохи есть свой тип «arbiter elegantiarum»*; в эпоху индустриального кубизма этот термин применим к Татлину. Это человек с пробой стиля, человек прекрасно организованной формы, прекрасно сделанный из одного куска.

Влияние на нас Татлина в шестнадцатом году было — говорю — неограниченно, оно продолжалось и в последующие годы, многое из того, что в период военного коммунизма стало художественно-политической программой Отделов ИЗО Наркомпроса, восходит к основным татлинским принципам.

Весь шестнадцатый год в квартире № 5 шла деятельная работа над уяснением принципов «кубизма»; под руководством Татлина и без него, но в разрешение поставленных им задач, потели там над конструированием пространственных моделей, над разного рода подборами материалов разных свойств, качеств и форм. Пилили, строгали, резали, терли, растягивали, сгибали; о живописи почти забыли; говорили только о контрастах, о сопряжении, напряжении, об осях сечения, о фактурах. Со стороны все это могло показаться манией, в действительности это было творческое напряжение людей, которым казалось, что их усилиями мир, наконец, будет сдвинут с вековых канонов и «взойдет новый Ренессанс».

Бруни сделал один «подбор»: натянутая кожа, жила, стекло, слюда, жесть с управляющим всей композицией стальным стержнем, и начинал второй, с кухонной деревян-

* Законодатель моды *(лат.)*.

ной доской, на которой делают котлеты; доска, пропитанная мясным соком и иссеченная ножами, «имела» свою фактуру. Этот второй «подбор» лежит теперь разобранным у меня на шкафу, первый, вероятно, не сохранился совсем. Митурич построил композицию из стекла, фанеры и бумаги, лиловой бумаги и заштрихованного воском стекла, связанных кусочком «серебра», в которое завертывают шоколад; простое построение, ручавшееся за острый глаз хорошего рисовальщика. Были еще какие-то работы, которых не помню, были рисунки, один из которых запомнился мне потому, что Бруни и Митурич тщетно пытались врисовать в него знак квадратного корня.

По поводу конструкций, подборов и этих рисунков говорилось тогда много заумных слов на профессиональном художническом жаргоне; Артур Лурье, единственный среди нас музыкант и, пожалуй, единственный способный к отвлеченной спекулятивной мысли, переводил эту заумь на теоретический язык искусства. Мне было легко с ним договариваться об основах нового искусства, о кубизме; был он спокоен и спокойно подтягивал вопросы к теоретическим проблемам; позже мы с ним часто выступали вместе.

Увлечение «татлиновским конструктивизмом», «живыми материалами» и «живым пространством» продолжалось в мастерской Бруни в течение шестнадцатого года и, кажется, весь семнадцатый год; затем снова появились двухмерные холсты и масло; конструктивистами «навеки» не стал никто.

Однако работа этих лет не прошла бесплодно. Выверено было чувство пространственных отношений, развита способность к сложным композиционным построениям, повышена восприимчивость к различным качествам материала. Люди выварились в котле татлинского метода и вышли из этих лет более устойчивыми, вросшими в живопись, прикрученными движением и осязанием к качеству, как к основе всей живописной стихии, как к действительной основе всякой реальности, обращенной к художнику. Конечно, недоставало еще многого и многое еще было бы достигнуто, но шел шестнадцатый год, последний год, в котором нашему поколению дана была возможность кое-чему научиться и кое-как работать. Кое-как потому, что многие уже надели защитные гимнастерки и, повязав обмотками ноги, отбывали войну. Жили еще дома, не в казармах, но и с этим вскоре было покончено: петербургский гарнизон надо было привести в порядок.

<...> война медленно перекатывалась в революцию. Когда началась революция, мы не знаем: у войны не было конца.

ИЗ ПИСЕМ Н. ПУНИНА А. АРЕНС (1916)[1]

10 января 1916 года

Во вторник лекция о футуризме Малевича и Пуни[2] — все бруниевцы пойдем шайкой, будем с мест кричать, если станут Татлина ругать.

12 января 1916 года

Завтра в шестой и последний раз на 0.10 пойду, попрощаться с Татлиным, если бы 1000 денег была, купил бы его большую вещь на веревках[3]. Бесконечно люблю и глубоко. Милая Галочка, ты не сердись, я на Л. теперь хуже смотрю, когда он глупости говорит о Татлине. Расскажи ты ему как-нибудь, что не только мальчишество, но **глупо** думать, будто он Татлина преодолел и понял. Бесконечная Татлин чаша великого, не выпить не только ему — одному поколению, чудак.

14 июля 1916 года

Два Татлина купили[4], поистине это событие для меня, гранит для моей деятельности. В сущности, я не мог на это надеяться никогда. Провожу теперь Дмитриева[5] в Музей, есть основание полагать, что удастся его устроить. Шире, смелее и вперед.

28 июля 1916 года

Беседуя на днях с Татлиным, я излагал ему мою теорию футуризма; он ее принял, но не потому, что она верна доподлинно, а потому, что она не противоречит ему и для него выгодна. Эта материалистичность мира все-таки меня угнетает, хотя я допускаю возможность ее плодотворности для футуризма в его широком движении. Между прочим, я намечал в этом разговоре с Татлиным социалистический характер футуризма, могу с радостью сказать, он меня поддержал на этом взгляде. Социалистичность футуризма, конечно, не в том, что это искусство для каждого рабочего, но в том, что та совокупность эстетических ощущений, которую выработает социализм, вложена или выражена футуристическим искусством. Я совершенно в этом уверен и в это верю. Тем более, тем совершеннее, тем глубже я проникаюсь теперь этим течением и с каждым днем верю в него плотнее.

О ПАМЯТНИКАХ

В Москве и Петербурге ставят сейчас агитационные памятники. В Москве эти «временные» памятники громоздки и неуклюжи, мало культурны, о художественной стороне дела говорить не приходится: ниже всякой нормы. В Петербурге — памятники в виде бюстов небольших размеров, на постаментах разных форм, в среднем — культурны, о художественной стороне дела тоже говорить не приходится — робки и подражательны. В общем дело с памятниками мало успешно. Причиной этой малой успешности прежде всего является неправильная постановка задания. Неправильна она вдвойне: со стороны, если только еще так можно выразиться, содержания, идеологии и проч<его> и со стороны понимания художественной формы. Что касается содержания — дело в следующем.

Самая идея ставить памятники героям революций — не вполне коммунистическая идея. Героев нет, тем более великих героев. Время героического понимания истории безвозвратно прошло. Правда, имена тех или иных выдающихся и прославленных молвой вождей, вообще говоря, можно использовать с агитационной целью, и хотя в этом есть известное «неудобство» (мы ведь таким образом как бы культивируем и разжигаем индивидуальный героизм), в общем все же некоторый практический результат достигается. Но это только вообще говоря. По существу же дело обстоит несколько иначе. Обожествленную личность мы овеществляем в материал посредством скульптуры, и вот здесь-то личный героизм дает знать с самой скверной стороны.

Коль скоро задание имеет целью овеществить героическую личность — наши художники-ваятели, люди еще опытные и консервативные, не могут понять задания иначе, как реалистически — значит, дескать, и надо сделать фигуру или голову великого человека. Они их и делают. Из этого получается: во-первых, эти фигуры и головы, по размерам очень мизерные (ведь памятники делают наскоро, к тому же они временные), агитационным целям служат плохо; рядом с памятниками царей и вельмож — это просто какие-то бородавки, внезапно выросшие там-здесь; еще на «открытии» их можно заметить в значительной степени, благодаря болтающемуся на них красному лоскутку, ну, а уже в обычное время, вы можете целый день ходить мимо и ничего не увидеть (я ежедневно ходил мимо памятника Радищеву, но что он упал, заметил только на 8-й день[1]). Это одно.

Второе непосредственно связано с первым. Агитационные памятники незаметны не только потому, что они временны и малы, но также и потому, что форма, в которой они сделаны, форма реалистического овеществления личности — изжита. В самом деле, человечеством столько понаделано, — и сознаюсь втайне, — хороших фигур и голов, что право же никого это занятие больше не интересует. В одном Риме и его окрестностях найдено, кажется свыше 60000 античных торсов. Помилуйте, куда же еще. Возьмите самого тупого в отношении зрительного восприятия человека, и тот скажет: нет, довольно. Глаз больше не вмещает, не замечает человеческих фигур и голов. Если бы можно было закатить, ну, так примерно, с египетскую пирамиду, тогда еще, пожалуй, процентов 60 обратили бы внимание, да и то только у нас, в России, — в Нью-Йорке, наверное, не более 10. Таким образом, все это определенно указывает на то, что фигурные скульптуры никому, в конце концов, неинтересные, абсолютно неброские, подражательные и от того тусклые и пошлые — большого агитационного значения иметь не могут и не имеют. Они, кроме того, страдают и другими формальными недостатками, о которых было бы своевременно поговорить.

Всякий фигурный памятник производит на нас, если позволено так сказать, ложноклассическое впечатление. В какую-то там архаическую эпоху Ренессанса было естественно, в особенности на юге, ставить саженную человеческую фигуру под открытым, изливающим свет небом. Пластика получала долю своей выразительности от этого света; свет оправдывал неправдоподобие обнаженного юноши среди городской площади. Но теперь в XX веке, у нас на тусклом холодном севере — до какой степени ложны, нелепы, примитивны все эти фигуры и монументы. Так и хочется в морозные дни нахлобучить им на голову меховую шапку, накинуть на плечи — бекешу; и это не парадоксальное желание, оно законно, оно вытекает из свойственного нам стремления к целесообразному, к тектонике — этому лучшему принципу искусств. Действительно, нелепы эти боги, эти гладиаторы, эти цари и революционеры, стоящие голые, полуголые, в мундирах, в косоворотках — на тридцатиградусном морозе; это архаика, ложный классицизм, примитивизм — все что хотите, только не живое творческое чувство. Можно много спорить о правдоподобии в искусстве, но ведь здесь дело не в правдоподобии и в искусстве, как таковом; есть условности изжитые, мертвые, обломочные, бездушные, сплошной атавизм... Так какого же черта они существуют?

И действительно, им пришло время умирать. Лучшие, творчески наиболее напряженные художники от них отвертываются.

Татлин, прекрасный, наиболее крепкий и зоркий мастер нашего времени, совершенно отрицая всякую художественную ценность возводимых в настоящее время памятников, предлагает совершенно новую и, как нам кажется, математически верную форму памятника.

По его мнению, необходимо раз навсегда покончить с человеческими фигурами; памятники современные должны прежде всего отвечать тому общему стремлению к синтезу отдельных родов искусств, какое мы сейчас наблюдаем. Нет живописи без пространственного (и как частный случай, пластического) понимания формы, нет ваяния без ар-

хитектонической и живописной культуры, нет архитектуры без живописи и пространства. Архитектор, живописец и скульптор должны в одинаковой мере принять участие в разработке и выполнении современного памятника. Из этого не следует, конечно, что архитектор должен построить дом, живописец его раскрасить, скульптор украсить. В этом, в сущности, не было бы никакого синтеза. Самый план, проект памятника, не в частях, в целом должен одновременно удовлетворить архитектора, скульптора, живописца.

Художник Татлин предлагает в общем уже разработанный проект памятника русской великой революции. Заключается он в следующем. Форма памятника соответствует всем в настоящее время изобретенным художественным формам. При современном положении искусств формы эти, очевидно, будут простейшими: кубы, цилиндры, конуса, сегменты, сферические поверхности, их отрезки и т<ак> д<алее>. Памятники желательно сделать возможно больших размеров, что, в конце концов, естественно, принимая во внимание величину наших городских зданий.

Часть простейших форм (кубы) должны вместить в себя лектории, залы для гимнастических упражнений, агитационные залы и проч<ие> помещения, которые могли бы быть использованы в тех или иных целях, смотря по потребностям; но помещения эти отнюдь не должны быть музеями, библиотеками и проч<им>, так как желательно сохранить непрерывную подвижность этих зал. Памятник далее вмещает в себе агитационный центр, из которого поступают в обращение по всему городу различного рода воззвания, прокламации, брошюры; специальные мотоциклы и автомобили одного установленного образца, с маркой памятника могли бы служить в высокой степени подвижным и всегда готовым агитационным аппаратом правительства; в этих целях в памятнике имелся бы свой гараж... Кроме того, предположим, на одном из обширных крыльев памятника (если таковые будут, а они неизбежны, насколько я понимаю современную конструкцию художественной формы) необходимо поместить гигантский экран, который бы в вечерние часы, путем кинематографической ленты, передавал бы видимые на большом расстоянии последние известия культурной и политической жизни мира. В видах непосредственной информации в памятнике организуется свой радиоприемник мирового масштаба, своя телефонная и телеграфная станция (небольших размеров) и другие возможные аппараты информации. Вместе с тем, в связи с теми изобретениями, которые сделаны в последнее время, памятник должен иметь помещенную в одну из своих частичных форм станцию прожекторов, которая проектировала бы световые буквы на облака (это в особенности удобно на севере); из таких букв можно было бы составлять те или иные лозунги на события дня. Далее памятник может иметь в себе ряд мелких центров по преимуществу художественного назначения, как то: помещения для новых художественных изобретений, типографию, может быть, столовую и т<ак> д<алее>. Во всяком случае те или иные помещения памятника должны быть связаны электрическими подъемниками и другими техническими средствами передвижения. Как принцип, необходимо утвердить: во-первых, чтобы элементами памятника были все технические аппараты современности, способствующие агитации и пропаганде, и во-вторых, чтобы памятник был местом наиболее напряженного движения: меньше всего в нем следует стоять и

сидеть, вас должно нести механически вверх, вниз, увлекать против вашей воли, перед вами должна мелькнуть крепкая и лаконическая фраза оратора-агитатора, а дальше — последнее известие, постановление, решение, последнее изобретение, взрыв простых и ясных мыслей, творчество, только творчество...

Таков проект в самых общих чертах. Не знаю, конечно, можно ли его сейчас выполнить, думаю, если захотеть по-настоящему, то можно. Идея, во всяком случае, увлекательна, необыкновенна, величественна, достойна нашей революции, в художественном же отношении в ней есть несомненная внутренняя логика.

Дело в том, что — как известно — современное художественное творчество в своих формальных исканиях стоит в какой-то крепкой внутренней связи с техникой; мы видим, как то и дело появляются машинные картины, как сами художники в выборе своих материалов тяготеют к простым, но подлинным материалам (очень часто металлообрабатывающей промышленности), как сама картина организуется по каким-то техническим законам. Проект Татлина, основываясь на синтезе технических завоеваний нашего времени, дает возможность богато применить новые художественные формы к технике. Радио, экран, провода, являясь элементами памятника, могут быть и элементами формы. В этом отношении следует особенно обратить внимание на то, что памятник этот не может быть составлен из отдельных, чисто внешне составленных между собою помещений, построек и проч<его>, он должен быть совершенно монолитен, и задача художника, главным образом, сводится к тому, чтобы найти такую единую форму, одновременно архитектурную, пластическую и живописную, которая [бы] дала возможность синтезировать отдельные формы тех или иных технических аппаратов. Разумеется, к осуществлению этого памятника необходимо привлечь инженеров и техников различных специальностей. Задача трудная, но великая, столь же великая, как и велика наша революция. Несомненно во всяком случае то, что задача эта современна и соответствует нашим художественным исканиям.

Возвратимся к агитационным памятникам (за это время они стали еще мизернее и еще бесцветнее). Мы, конечно, не можем претендовать, чтобы вместо всех этих фигур и бюстов воздвигались татлиновские колоссы, но зато мы можем теперь, познакомившись вкратце с проектом Татлина, указать, в каком направлении должна работать мысль художника, уставшая от героев и бюстов. Прежде всего художник должен забыть о скульптуре, в тесном смысле этого слова; форма человеческого тела не может отныне служить художественной формой; форма должна быть изобретена заново. Я не скульптор, я не знаю, какою она будет, но она наверное будет близка простейшим формам, добытым художниками-изобретателями за последнее время. Можно ли всякую такую форму использовать практически (как это делает Татлин) — вопрос другой; несомненно только то, что эта новая (не фигурная — человеческая) форма в гораздо большей степени будет останавливать на себе человеческий глаз, чем бюсты и статуи, и тем самым, в смысле агитационном, она будет более совершенной. И уж во всяком случае она будет творческой — а это, в конце концов, единственное условие, без которого нет работы в нашем коммунистическом строительстве.

ПАМЯТНИК III ИНТЕРНАЦИОНАЛА

В 1919 году Отделом Изобразительных Искусств Народного Комиссариата по Просвещению было поручено худ<ожнику> В. Е. Татлину выработать проект памятника Третьему Интернационалу. Художник Татлин немедленно приступил к работе и исполнил проект. Затем художники В. Е. Татлин, И. А. Меерзон, М. П. Виноградов и Т. М. Шапиро[1], объединившиеся в «Творческий Коллектив», детально разработали проект и построили модель[2].

Основная идея памятника сложилась на основе органического синтеза принципов архитектурных, скульптурных и живописных и должна была дать новый тип монументальных сооружений, соединяющих в себе чисто творческую форму с формой утилитарной. В согласии с этой идеей проект памятника представляет собой три больших стеклянных помещения, возведенных по сложной системе вертикальных стержней и спиралей. Помещения эти расположены одно над другим и заключены в различные гармонически связанные формы. Благодаря особого рода механизмам, они должны находиться в движении различных скоростей. Нижнее помещение (А), представляя по своей форме куб, движется вокруг своей оси со скоростью одного оборота в год и предназначено для целей законодательных. Здесь могут происходить конференции Интернационала, заседания интернациональных съездов и других широких законодательных собраний. Следующее помещение (В), в форме пирамиды, вращается по оси со скоростью одного полного оборота в месяц и предназначено для целей исполнительных (Исполком Интернационала, секретариат и др<угие> административно-исполнительные органы). Наконец верхний цилиндр (С), вращающийся со скоростью одного оборота в день, имеет в виду центры осведомительного характера: информационное бюро, газета, издания прокламаций, брошюр и манифестов, словом, все разнообразие средств широкого осведомления международного пролетариата, в частности же телеграф, проекционные фонари для большого экрана, помещающегося на осях сферического отрезка $(a_1 - b_3)$, и радио, мачты которого поднимаются над памятником. Нет надобности указывать на широкие возможности оборудования и организации всех помещений; деталей проект не предусматривает, они могут быть обсуждены и выбраны при дальнейшей разработке памятника.

Необходимо указать, что, по мысли художника Татлина, стеклянные помещения рассчитаны на двойные перегородки с безвоздушным пространством (термос), благодаря чему легко будет поддерживать температуру внутри помещения. Отдельные части памятника, равно как и все помещения будут соединены с землей и между собою исключительно электрическими подъемниками сложной конструкции, приспособленной к различным вращательным скоростям помещения. Таковы технические основы проекта[3].

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ЗНАЧЕНИЕ ПРОЕКТА

Социальная революция сама по себе не меняет художественных форм, но подводит почву, которая медленно меняет форму искусства. Идея монументальной пропаганды не изменила скульптуры, скульпторов, но сбила самый принцип пластического выявления, царствующий в буржуазном мире. Традиции Ренессанса в пластике могли казаться современными до тех пор, пока буржуазно-феодальные корни капиталистических государств не были разрушены. Ренессанс сгорел, но только теперь очищается пожарище Европы.

Правда, коммунистические правительства известное время будут пользоваться фигурными памятниками греко-итальянского классицизма, как средством монументальной пропаганды, но только потому, что эти правительства принуждены ими пользоваться, как они принуждены пользоваться специалистами дореволюционной школы. Фигурные (греко-итальянские) памятники находятся в двойном противоречии с современностью. Они культивируют индивидуальный героизм, сбивают историю: торсы и головы героев (и богов) не соответствуют современному пониманию истории. Они слишком частные формы там, где десятиверстные ряды пролетариата; в лучшем случае они выражают характер, чувствования и мысли героя, но кто выразит напряжение чувствования и дум коллективной тысячи? Тип? Но тип конкретизирует, ограничивает и нивелирует массу. Она богаче, она живее, более сложна, более органична.

Но даже если тип — фигурные памятники еще больше противоречат современности ограниченностью средств выражения, своей статичностью. Агитдействие таких памятников чрезвычайно мало среди шума, движения и размеров улиц. Созерцатели на гранитных постаментах, может быть, сами много видят, но их не видят. Они скованы формой, которая сложилась, когда процветали лоджии, транспорты на мулах и каменные ядра. Телефонный провод военного времени бьет по носу героя; трамвайный столб — скорее обелиск; горожане в день большее число раз вспомнят Лассаля по корешкам книг и заголовкам газет в библиотеках, чем проходя под его гордой головой. Лассаль стоит невидимый и ненужный с того момента, как кончилось открытие...

Памятник должен жить социально-государственной жизнью города, и город должен жить в нем. Он должен быть нужным и динамичным, тогда он будет современным. По

ту сторону изображения человека-единицы лежат формы современной агитпластики. Их находит художник, не искалеченный феодально-буржуазными традициями Ренессанса, но работавший, как рабочий, над тремя единицами современного пластического сознания: материалом, конструкцией и объемом. Работая над материалом, конструкцией и объемом, Татлин дал форму, новую в мире монументального творчества. Такова форма памятника Третьему Интернационалу.

Лучшему художнику рабоче-крестьянской России, жизнью доказавшему свое знание трудящихся масс, было поручено еще год тому назад разработать памятник III Интернационалу. Разработанный проект не только замечателен полной ценностью, как явление современной художественной жизни, но может быть принят, как глубокий прорыв в мертвом кольце перезрелого упадочного искусства нашего времени. Художественное дело выходит за XX век, намечая секторы развития всех сторон творчества. Считая себя в известной степени компетентным в вопросах искусства, я квалифицирую этот проект, как международное событие в мире искусств.

На наших глазах разрешается наиболее сложная проблема культуры: утилитарная форма является чистой творческой формой. Вновь становится возможным классицизм, не как возрождение, но как изобретение. Идеологи международного рабочего движения давно искали классического содержания социалистической культуры,. Вот оно приходит. Мы утверждаем, что настоящий проект есть первая революционная художественная работа, которую мы можем [послать] и посылаем Европе.

Форма проекта положена на две оси (aa_1 и bb_3), находящиеся по отношению друг к другу в состоянии непрерывного столкновения. В направлении от a к a_1 развивается движение вверх, перебитое в каждой своей точке движением по спиралям от b, b_1, b_2, b_3 к линии aa_1. Столкновение этих двух по природе своей взаимно-противоречивых движений должно дать разрыв (чем так характерен остающийся далеко позади «кубизм») и гибель утилитарной идеи, но встречные спирали, принимая на себя движения на aa_1 (и bb_3), выносят их сквозь движения главного стояка (ферма aa_1) туда же вверх, давая динамический образ, нагруженный мощным напряжением вечно волнующихся и сталкивающихся осей. Вся форма колеблется, как стальная змея, сдержанная и организованная одним общим движением всех частей — подняться над землей. Преодолеть материю, силу притяжения хочет форма; сила сопротивления велика и грузна; напрягая мышцы, форма ищет выхода по самым упругим и бегущим линиям, какие только знает мир — по спиралям. Они полны движения, стремления, бега и они туги как воля творящая и как мускул, напряженный молотом.

Применение и организация в современной форме спирали само по себе уже есть обогащение композиции. Подобно тому, как равновесие частей — треугольник — лучшее выражение Ренессанса, лучшее выражение нашего духа — спираль. Взаимодействие тяжести и подпоры есть наиболее чистая (классическая) форма статики; классическая форма динамики — спираль. Общества классовых противоречий боролись за обладание землей, линия их движения — горизонтальная; спираль — линия движения освобожденного человечества. Спираль есть идеальное выражение освобождения; своей пятой упира-

ясь в землю, бежит земли и становится как бы знаком отрешения всех животных, земных и пресмыкающихся интересов.

Мещанские общества любили развернуть животную жизнь на земле, обрабатывая поверхность земли, они ставили на ней магазины, пассажи, банки; буржуазная жизнь — площадная, играла на виду и на показ. Творческое человечество уходит своей животной жизнью в землю: не видно, где работают кооперативы; площадь — место агитации, игр и праздника; освобожденная жизнь подымается над землей, над сырыми земными материалами. Дом — жилище и общественное место, переносится в слои над землею — выражение современности и содержание современной жизни. Вместе с тем это — содержание большой художественной формы.

Всякое содержание формы может быть принято и сжато утилитарностью, ибо утилитарность форм есть не что иное, как организация ее содержания. Формы, лишенные практического назначения, — большинство до сих пор существовавших художественных форм, просто неорганизованные формы. И, может быть, впервые принцип организации действительно осуществлен в искусстве. Памятник рассчитан на концентрацию инициативы законодательной (помещение А), исполнительной (помещение В) и осведомительной (помещение С), причем помещения эти, согласно отмеченному принципу выражения современности, вынесены в верхние слои пространства. Этим, равно как и материалом (стекло), обозначена чистота инициатив, их освобожденная от материальной тяги идеальность. Искусство, лишенное творческого идеализма, именно того, что является содержанием интуиции — есть искусство нечистых ритмов. Ритмы до сих пор не удалось разложить на элементы материальной культуры, эти последние определяют рост и условия существования, но само бытие — есть ритмы. В согласии с ними струится интуиция. Чистота и наполненность ритмов определяют степень одаренности, но я не знаю более чистых и полных ритмов, чем ритмы в работах Татлина. Он обладает глазом наибольшей чувствительности относительно материала и именно сопоставлением материалов определяет границы ритмических волн. Мы принимаем, как основание, за единицу ритма отрезок волны, заключенный между качествами стекла и качествами железа. Подобно тому, как произведение числа колебаний на длину волны есть пространственная мера звука, отношение стекла к железу есть мера материального ритма. Какая-то суровая и каленая простота скрыта в сопоставлении этих двух простейших материалов, для которых огонь был в одинаковой мере подателем жизни. Эти материалы — элементы современного искусства. Форма, определяемая их сопоставлением, дает ритмы такого широкого и мощного колебания, что кажется рождением океана.

Осуществить эту форму значит воплотить динамику с таким же непревзойденным величием, с каким воплощена статика пирамидой. Мы утверждаем: только наполнение мощью многомиллионного пролетарского сознания могло бросить в мир идею этого памятника-формы; она должна быть реализована мускулами этой мощи, ибо мы имеем идеальное, живое и классическое выражение в чистой и творческой форме интернационального союза рабочих земного шара.

ИЗ ДОКУМЕНТОВ (1920, 1930)

Петроград
3/XII–20

Николай Николаевич!
Группа художников, зная деятельность Вашу за последние годы, выражает уверенность, что ко дню 8 ноября, ввиду предпринимаемого решительного выступления[1], Вы сделаете все от Вас зависящее для того, чтоб всеобщее внимание было обращено на заканчиваемое нами дело, памятника III Интернационала — а именно: позаботитесь о приглашении лиц, стоящих у власти, о лекциях, митингах, о появлении в журналах и газетах должных статей и вообще примете все меры к самой широкой пропаганде нашей работы.

Группа художников (подписи): Татлин
Т. Шапиро
Меерзон
О. Пчельникова
П. Дормидонтов
С. Термуни
Л. Бруни[2]

В Русский музей
Вещи мои 1) Модель III Интернационалу, отданная Музею на хранение, предлагаю приобрести за 3000 рублей (три тысячи рублей). Демонстрировалась в Москве и на Международной выставке в Париже[3].

2) Контр-рельеф (материалы: железо, дерево, латунь и тросы пеньковые) за 1200 рублей[4].
Демонстрировалась: на выставках «Трамвай В» (Ленинград) и выставке «Магазин» (Москва)[5].

Татлин 8/V — 30 г.

ИЗ ПИСЕМ Н. ПУНИНА А. АРЕНС (1920)

14 мая 1920 года

Был у Татлина, у Татлина болит ухо — и он спросил: «не знаете ли вы врача?» Я: «А<нны> Е<вгениевны> уже нет, разве вы не слыхали, что мы с ней разошлись из-за...» Посмотрел на Толстую и на меня боком и грозит: «ты смотри, Колька, не дури, у тебя жена хорошая». И странно так и верно, что они все не за меня, а за Вас, что Вы для них, только то, что не декадентская женщина. Ох, сорвете Вы себе голову...

19 июля 1920 года

Трудно оторваться от «Памятника» Татлина, чтобы писать Вам, но я делаю еще одно героическое усилие <...> Если Вас удастся вернуть в Петербург, и Вы сможете уехать на дачу, возьму месячный отпуск и поступлю к Татлину в мастерскую, для живописи. Последнюю субботу был у него и работал над памятником, научился и сделал 18 заклепок, внес при этом такой азарт — веселье в работу, что и Татлин и ученики говорят: давно уже не работали так легко и весело. Поэтому решили устраивать субботники; я буду приходить к ним на общую работу раз в неделю.

Здорово хорошо понимаю искусство Татлина. Бруни и Митурич, которых я раньше не различал, теперь кажутся мне совсем на другом пути.

17 июля 1920 года

Вечер строил у Татлина «Памятник». Делали заклепки реек. Был Бруни, Меерзон и еще один ученик, имени не знаю. Толстая делала свое стекло и варила кашу.

Мастерская Татлина занимает часть мозаичной мастерской Свомаса (бывшей Академии). Едят, как на палубе и, как «подонки общества», отбивают друг у друга еду с лаской рук, которые от работы могут ломать подковы. Я в этом участия не принимаю, мне никак не хватает силы и отговариваюсь, что я — изящный. Съедают целый котел, что опять-таки меня не интересует, но весело, как дома в детской. Острят, как могут, изо всех сил над живописью, искусством, модернизмом и пр. Если латка не пришлась по рейке у кого-нибудь, кричат с хохотом — модернизм, а Татлин увещевает медленно и

солидно: «Ничего, товарищи, это у него от «Мира искусства» графическая форма; поработает, мерзавец, станет делать лучше».

«Никакого искусства, — сказал на днях Татлин, — пошлите искусство к ебени матери, все искусство — искусный, вот и все», — это он рассердился на одного художника, что-то толковавшего о чистом искусстве. «Я с Меерзоном дверь видел в Петрограде, белая, простая дверь, так мы, как болваны стояли перед этой дверью; белая, как фарфоровая поверхность; Меерзон, так тот весь день молчал, а вечером сказал: «а я знаю, как дверь выкрашена», вот и искусство, а Меерзон в малярах работал. — Мне скрывать нечего, на мою жизнь и на учеников у меня секретов хватит».

ВЫДЕРЖКИ ИЗ СТАТЕЙ Н. ПУНИНА,

ОПУБЛИКОВАННЫЕ В ГАЗЕТЕ «ИСКУССТВО КОММУНЫ» (1919)

В контррельефе Татлина (с тросами) не только вошли, как элемент, материал со своими формами, но и действие со своей формой; так в рельефе показан разрыв; уже из этого ясно, что пространство и время сочеталось в данном случае в общей форме: нельзя допустить, чтобы при этом не пострадало сознание.

Таковы лучшие наши примеры, которым исторически принадлежит футуризм. Следовательно «разорванное сознание» есть объективный признак «футуризма».

Разорванное сознание. 2.
Искусство коммуны, 1919, 26 января, № 8

Новизна татлинского рельефа по сравнению с фреской Рафаэля только в том, что поверхность и фактура и прочее доведены Татлиным до элемента, в остальном же — непрерывная традиция, поэтому нам и нечему учиться у Рафаэля.

Чистота художественного произведения измеряется его элементарностью, ибо только в эры элемента искусство стало измеряемым.

Мера искусства (Для художников).
Искусство коммуны, 1919, 2 февраля, № 9

С вашего разрешения, я считаю Татлина единственной творческой силой, способной выдвинуть искусство за окопы старых позиционных линий. В чем его сила? — в простоте, совершенно чистой и органической. Как мастер он внутренне настолько проработан, что я не нахожу в нем ни одного сырого ощущения, ни одной сырой мысли. Мастер с головы до ног, от самого непроизвольного рефлекса до самого сознательного акта. Поражающее, совершенно невиданное мастерство!

Искусство Татлина, поскольку мы привыкли распространять это понятие на все наше художественное прошлое, не искусство, это, как он сам говорит, «Изобразительное дело». Татлин дал через это изобразительное дело новую **форму миру**. Новая форма — рельеф повышенного типа, — полярна прошлому, вышла за все пределы живописи, как таковой, это тучи стрел — в будущее, без оглядки.

Мною овладевает неудержимое волнение, когда я представляю себе день и год, в который художники поймут всю значимость этой формы и увидят, наконец, что другого пути нет. Это день краха старого искусства — вы понимаете, как должно биться сердце — краха всего старого мира — и он придет; придет, когда о супрематизме будут говорить лишь учителя рисования. Когда наконец всю живопись снесут в музей, а все музеи в геологические, этнографические и другие институты.

Далекое будущее.

А пока что Татлин живет и добродушный, и себе на уме, как великан.

Как видите, группировок, в сущности, нет, вернее есть одна группировка вокруг супрематизма, но, тем не менее, как ни одинок Татлин, какие-то случайные силы вокруг него бродят, и если армия художников за ним не идет, зато все или многие каким-то слепым чувством познают действительную татлинскую силу и на нее косятся. Во всяком случае, в Москве можно услышать два имени, о которых говорят серьезно: супрематизм и Татлин.

В Москве (письмо). — Искусство коммуны, 1919, 9 февраля, № 10

ТАТЛИН (ПРОТИВ КУБИЗМА)

Учащимся Свободных Государственных художественных Мастерских

Февраль. 1921. Н. Пунин

I. ПОСТАНОВКА

Имя Татлина названо нами прежде всего затем, чтобы определить точку, в которой мы можем предполагать схождение многочисленных разных сил, противодействующих в наше время французскому кубизму. Под этим последним мы разумеем совокупность методов французской школы, стремящихся к интегральному осуществлению живописи на плоскости, приблизительно в пределах задач, указанных Глезом и Метценже*. Термин «интегральное осуществление живописи» принимается нами, как термин, наилучшим образом определяющий то синтетическое построение реальности, которое прежде всего имеет в виду кубизм. Задача, нами таким образом поставленная, неблагодарна вдвойне: мы заранее обрекаем себя на полемику — это раз, и на полемику с действительно славными мастерами живописи, к тому же столь точными теоретиками. Но положение русской школы таково, что дальнейшее ее существование зависит в значительной мере от интенсивности борьбы с Парижем; что же касается Татлина, то кажется, нет лучшего способа показать всю значительность этого художника, чем сделать его отправной точкой нашего в конечном счете неизбежного похода против Франции. Для объективной оценки Татлина время, поскольку я им владею, еще не пришло; нам не хочется праздно пророчествовать; мы предпочтем борьбу за более или менее отдаленное, но реальное будущее. Если при этом оно становится настоящим — тем лучше, тем короче были бы наши счеты с некоторыми видами футуризма. Последний мы знаем в двух главных редакциях, из которых итальянская редакция нас не может больше интересовать и не имеет почти никакого отношения к Татлину. Что же касается футуризма, как государства времени, то мы едва только у порога эры, которая сократит время прошлого подобно

* [В данной статье авторские примечания помечены звездочками в отличие от оригинального издания, где они обозначены цифрами]. А. Глез и Ж. Метценже. О кубизме. Пер. Е. Низен под ред. Матюшина. Изд. «Журавль»[1].

тому, как сокращено время пространств на время света, тогда возможно, что многие из нас окажутся в складках времени — перед таким величием мы молчим, тем более уверенные, что Татлин будет всегда на хребте волны всякого измерения. В пределах же нашей полемики, пока что, мы сочтем достаточным следующие слова: «Мною овладевает неудержимое волнение, когда я представляю себе день и год, в который художники поймут всю значимость этой формы и увидят, наконец, что другого пути нет»[2].

II. ГЛАЗ

Многие мастера русской школы, художественное значение которых, вообще говоря, я не собираюсь отрицать, представляют собой глубокую путаницу традиций и методов. Татлин принадлежит к тем, которые имеют чистую линию развития. В некоторых случаях сила дарования есть не что иное, как крепость воли.

В своих бескорыстных шатаниях по свету, русские художники последних десятилетий чаще всего возвращаются в Париж, причем не находят другого генезиса, кроме Мане-Пикассо. Может быть, — потому что Татлин уже имел несчастье родиться — не Мане и не Пикассо? Из того, что Глез и Метценже предчувствовали формы объективной красоты, еще не значит, что они догадывались о культуре. В искусстве Пикассо изучение материала было сведено к игре фактурами, причем основание этой игры: «nous voulons les nuances encore» (мы хотим еще нюансов — Верлен). Пикассо не может быть понят, как день новой эры. Смежные эпохи, преломленные, всегда будут обладать общностью, но «разве сможет она <логика> когда-нибудь заставить вино быть одинаковым в реторте химика и в стакане гастронома»[3]. Пикассо все-таки по ту сторону перелома; дело даже не в изобретении — в художественной культуре, в традициях. Будущее принадлежит тем, которые удивительно неспособны к прекрасному (Beaux-Arts), ибо оно-то и погубило «прекрасную Францию». Прекрасное стало окончательно французским с эпохи импрессионистов, но от этого французское не стало даже европейским, не только человеческим. Благодаря интенсивной работе французской школы искусство отождествлено с романтическим, индивидуальным и эстетическим, но оно тем самым перестает быть классическим, реальным и профессиональным. Тысячи верст, отделяющих Париж от Москвы, дают нам возможность наблюдать встречную волну: профессионального классического реализма.

Татлина невозможно упрекать в эстетизме (Beaux-Arts)*. Невозможно отрицать его глаз (вкус). «С 1912 г. призывал членов моей профессии улучшить глаз» — писал Татлин[4]. И они не послушались. По объему и точности глаз этот достигает большого совершенства; это — наиболее мощный приемник современности. Многие искренние работники зрительного искусства бросили бы свое ремесло, если бы поняли силу действия

* Однажды, рассматривая на Басманной[5] грузовик, я почувствовал чистоту вкуса Татлина.

этого глаза, но так как никто не бросил, значит не поняли; некоторые лицемерят. Когда хотят узнать художника, обыкновенно изучают его произведения, по отношению к Татлину было бы целесообразно изучать его глаз, который сложился на его работах.

Видеть это и значит быть художником; несколько иначе понимают свои задачи мастера французской школы; они считают прерогативой художника — находить прекрасное. Даже такие серьезные работники, как Глез и Метценже, заключают книгу словами: «а вера в красоту даст ему необходимую силу»[6], упуская из виду, что красота, даже если к ней относиться серьезно, есть только одно из возможных соединений, наименее прочное. Становясь осью творческих усилий, она лишает искусство профессионализма. Как может чувство быть профессией? Парижский эстетизм с оттисками в Мюнхене, Гельсингфорсе или Петербурге способствовал упадку профессионального духа и широко развернул кадры дилетантов. Татлин, в силу врожденного профессионализма, работал над улучшением глаза во имя мощного и стойкого профессионализма.

Отождествление красоты с наслаждением навсегда дало французскому искусству формы индивидуализма. Ограничение действительности, которое допускали французские мастера, понимая ее лишь как красоту (вкус) и наслаждение (личность), ограничивало их самих: они постепенно теряли чувство реального, вместе с профессиональным чувством живописи, широко растекаясь в эстетизме, символизме, мистицизме, во всем романтическом. Если при этом они утверждали свободу личности, то это еще не служит доказательством их действительной свободы. Последняя получает силу и значение только тогда, когда имеет свое назначение. «Обрывки свободы, добытые Курбе, Мане, Сезанном и импрессионистами, кубизм заменяет беспредельной свободой»[7]. Беспредельное неизмеримо. Как же хотят сделать его мерилом той высшей реальности, которую мы называем искусством. И как приложить эту меру, коль скоро человечество сковано, ибо реальность есть как раз то, чего мы сами не можем внушить другим*.

Глаз французских художников ограничен свободной личностью, «эстетическими» чувствами, ослаблен и порабощен. Восстановить глаз, значит восстановить реализм, одинаково — необходимый и обязательный. Мы признаем самой тяжелой ошибкой умирающей (французской) школы нарушение ею реальных отношений. Искусство, которое выросло на ложных отношениях, на гипертрофированных чувствах, на иллюзии — больное искусство. Глаз, лишенный объективного критерия, слишком много замечает частностей; мало-помалу и искусство становится для него частностью; случайное он подымает до обязательного; индивидуальное предпочитает классическому. Импрессионисты превратили живопись в искусство света, кубисты решили восстановить живопись; вместе с живописью необходимо восстановить всю полноту реальности, т. е. саму жизнь. Поколения художников, которые найдут в искусстве силу для того, чтобы очистить традиционный реализм, укрепят завоевания последних десятилетий. Тогда период от Моне до Пикассо будет понят, как кризис европейского искусства, после которого еще глубже засияет классический европейский реализм, углубленный, обогащенный и возродивший-

* Ср. «Т<ак> к<ак> реально лишь то, что мы сами внушаем другим». Глез и Метценже, стр. 38.

ся, благодаря этому кризису. Академические профессора, обвинявшие Мане-Моне в вырождении, имели для этого свои основания, но их несчастье заключалось в том, что они сами были трупами. Глаз, который видел так, как видели в Салоне семидесятых годов, ни извращенный, ни здоровый глаз; он — мертвый, и нужны были долгие годы падения и метаний, чтобы этот глаз воскресить, упражнять и затем уже восстановить его правильное функционирование. Усилия в этом отношении Татлина превосходят все до сих пор сделанное; вновь становится возможным объективно-истинное и реальное мировоззрение, для которого искусство может стать действительным, когда действительность станет искусством. С суровостью и решительностью, на какую способны только большие мастера, изгоняются индивидуальные отношения случайных форм; признаны болезненными и устраняются эмоциональные раздражения гипертрофированного и искалеченного глаза. Искусство возрождается, глаз восстанавливается. Напряженная работа по восстановлению глаза есть необходимая и существенная работа времени, вместе с тем она является содержанием большей части творческой деятельности Татлина.

III. МАТЕРИАЛ И ОБЪЕМ

В группе импрессионистов Сезанн занимает всего одну страницу, кубистов Сезанн только предчувствовал, отсюда его неограниченное влияние на искусство. Методы, возведенные в принципы, значит в школу, ограничивают изобретательность, в особенности изобретательность молодого искусства. Вот почему более живой организм пройдет скорее через Сезанна, чем через кубизм. Сезанн талантливее всякой школы или направления, поэтому он легче возбуждает одаренные силы. Художнику, действительно чувствующему потребность к искусству, легче с Сезанном, чем с Моне или Глезом. Когда Татлин начинал, Сезанн господствовал, следовательно, задача молодого художника заключалась в том, чтобы как можно ближе подойти к Сезанну, как можно больше на него походить. Степень близости в данном случае есть не что иное, как степень одаренности. Ученики и школы, в особенности ученики мало способные, чаще всего интерпретируют великих мастеров, разжижая и ослабляя их; гораздо более целесообразно их копировать вершок за вершком. «Букет» Татлина (выставка «Бубновый валет» 1910 г.[8]) явно сезанновская вещь, импрессионистическая с одной стороны, и предчувствующая кубизм с другой; быть ближе к Сезанну Татлин не мог и искренне почитать Сезанна — тоже. Но одаренные организмы, даже тогда, когда отдаются силе влияния, менее рабы, чем те, убогие, которые, формально выбиваясь из-под господства великого учителя, чаще же всего великой школы, продолжают раболепствовать самым бесстыдным и жалким образом. Татлин на поверхности того холста, где он прославляет Сезанна, опротестовал, скорее бессознательно, самого себя и своего великого учителя. Этот протест органический и, в то время никем не замеченный, теперь совершенно определенно указывает на то, что в 1910 г. мы имели перед собою новое дарование, значение которого тогда трудно было определить.

Сезанн говорил (правда, по Бернару): «нет ни линий, ни моделировки, есть только контрасты; когда есть богатство цвета, есть и полнота формы»[9]. Краска для Сезанна не более, чем цвет, а цвет он все время держит в хроматических отношениях. Сезанн страдал той самой болезнью глаза, которую мы теперь называем импрессионизмом. Для него вопреки его утверждениям, как и для всех последователей школы, материальный мир утонул, растворился в свете. Если он при этом и углубил форму (объем), то лишь постольку, поскольку она могла быть определена цветом; его объемы не более, чем полнота цвета. Глаз, который воспринимал реальность и глубже, и проще, чем Сезанн, нормальный глаз очень быстро почувствовал необходимость прокорректировать импрессионизм. Надо было найти основание для коррективов. Они лежали в традициях русского искусства.

Русская живопись допетровской эпохи разрабатывала цвет, как живописный материал, как результат красящих пигментов; правда она склонялась к плоскостному, даже декоративному красочному построению, но никогда, за некоторыми единичными исключениями, цвет не понимался иконописцами, как отношения хроматической гаммы, как валер. Отсюда прекрасные традиции мощного и здорового искусства, сохранившиеся до последнего времени в иконописных школах и малярных мастерских. Так называемая корпусная окраска, обусловленная давней и твердой техникой, в известной мере является национальным свойством русской живописи.

Татлин бессознательно воспринял и эту технику, и это понимание цвета, а затем сознательно предпочел их французской манере живописного искусства. В «Букете» мы имеем дело еще со слепым инстинктом, но уже скоро этот инстинкт выведет на новый путь, по которому шла вековая и могучая культура. Столь характерный и ранний поворот обещал могучее будущее. Оно оказалось тем полнее, что художник сумел с совершенной чистотой приложить творческие силы в раз выбранном направлении, которое он уже больше не терял.

Цвет, понятый как материал, неизбежно вел к работе над материалом вообще. Для профессионального сознания прежде всего таким материалом являлась поверхность, которой предстояло стать живописной поверхностью. Надо было забыть все, что вне этой поверхности, когда нельзя было забыть, приходилось сокращать, не считаться, не признавать. Началась борьба с натуралистическими воспоминаниями, со случайным, частным и индивидуальным. Эта борьба была проведена энергично и решительно. Она явилась содержанием всех ближайших работ: «Возвращения», «Рыбака», «Натурщицы», Татлин развернул ее параллельно французскому кубизму, но против кубизма, выдержав открытый и широкий фронт по всей линии развития, заполнившего период трех лет.

«<...> осветить — значит выявить; окрасить — выявить специфическим образом»[10], — пишут Глез и Метценже, но Глез и Метценже страдали той болезнью глаза, которую мы теперь называем кубизмом. Для них цвет, в первый период развития школы, был функцией форм действительности, а так как видеть они учились у импрессионистов, то цвет они, даже во втором периоде, уже в большей или меньшей степени ос-

вобожденном от натуралистических воспоминаний, понимали, как отношения хроматической гаммы.

Для Татлина окрасить означало прежде всего изучить красящий пигмент; окрасить специфическим образом, значит живописно обработать поверхность. Цвет объективно дан, это реальность и это элемент; цветовые отношения не стоят в зависимости от пространственных отношений, существующих в действительности. Красный цвет одинаково красен, какое бы количество света ни находилось между ним и глазом; охра на доске забора и охра на конце кисти качественно не разнятся, они могут быть различны только тогда, когда будет различен их химический состав и способ наведения. Обработка поверхности [с] помощью краски — реальная задача живописца. Но поверхность, — как и краска, — есть материал, окрашенный, протяженный, емкий, фактурный, жидкий или твердый, ломкий или тягучий, упругий, плотный и весомый, и как всякий материал, он ищет свою форму. Материал без формы — элемент, его можно мыслить (Пикассо), но нельзя изучать, а тем более обрабатывать. Форма эта — разверстка мира, линия его обнаружения, знаки законов материи, установленные искусством. Каждое искусство окрашено ее происхождением. Мы претендуем на большее, чем только разницу в интенсивности между кубистами и Татлиным*. К тому же, как знаки законов материи, формы не элементарны; они только выражают наши отношения к элементам мира; они не даны, они производные. Но законы мира нормативны, хотя и приблизительны, поэтому формы, которые мы имеем в виду, не лежат в нашей личности, но скорее в той «особого рода вечности, которую трудолюбиво копят математики и философы»[11], мы причисляем к ним на равных правах и художников. Отношением к форме определялось искусство; ею мы устанавливаем рубежи, поскольку искусство может быть делимо. Старая живопись, заключенная Пикассо, принимала форму, как элемент, дарящий цвет и пространство. Мы утверждаем первичность цвета (материала) и пространства (объема), во взаимодействии дающих форму. Отрывочные сведения, получаемые нами из Парижа, от которого мы уже оторваны седьмой год[12], настойчиво повторяют известие о том, что Пикассо в своих последних работах вернулся к «энгровским» традициям. Это утверждает нас в только что высказанном мнении. Французская школа живописи погибает в своих традициях. Искусство, не могущее выйти по ту сторону формы и разрушить представление об элементарности и первичности этой формы, в безисходном кругу. Законы, которые при этом устанавливает искусство, непреложны и достаточны для того, чтобы глаз охотно им подчинялся. Материалам свойственны определенные формы; нецелесообразно пользоваться стеклом там, где ложится дерево. Задача художника как раз и заключается в том, чтобы найти формы, которые бы наиболее полно выражали свои материалы, и вместе с тем могли бы дать прочные соединения. В мире живописи такие соединения являются однажды.

Мы не хотим, чтобы нас упрекали в чрезмерной точности и в том, что мы склонны навязывать живописи методы математики. Наше стремление быть научными в искусст-

* «А кроме того между импрессионистами и нами разница только в интенсивности: на большее мы не претендуем». Глез и Метценже <с. 27>.

ве нисколько не совпадает с такими же стремлениями математиков. Но мы стали бы отрицать и математику, и искусство, если бы они из орудий человеческого познания превратились в замкнутые, себя оправдывающие миры. Мы не знаем и, вероятно, не узнаем никогда, где кончается геометрия и начинается живопись, потому что мир, к которому мы прилагаем геометрические меры наряду с мерами искусства, не знает ни того, ни другого. Нарушая единство вселенной, мы посягаем на его качество и прежде всего на его реальность, ибо, повторяю, реальность есть как раз то, чего мы сами не можем ни сообщить, ни внушить другим. Пространство, которое изучает геометр, как одно из качеств вселенной, столь же обязательно для художника, потому что для него это тоже качество вселенной. И когда математика обогащает себя новыми знаниями пространства, тем самым она обогащает и искусство. Мы не удивляемся больше тому, что кубизм отбросил опровергнутое представление о пространстве и научил пластическому восприятию нового, но мы имеем основание упрекать художников-кубистов за то, что свое пластическое измерение пространства они искали в своей личности, благодаря чему ограничили себя теми же иллюзиями, какими были ограничены натуралисты. Глубина на холстах Пикассо нисколько не менее условна, чем на картинах какого-нибудь передвижника, но мы хотим видеть усилия более мощные, разрушающие иллюзорность наших пространственных представлений. Мы полагаем при этом, что только искусство, которое находит элементы не на поверхности готовых и являющихся нам форм действительности, а, наоборот, строит эти формы в материалах и объемах живого опыта, искусство Татлина в состоянии это усилие совершить. Оно его совершает, наделяя новые произведения искусства реальными пространственными отношениями. Эти произведения, вслед за Татлиным, мы называем угловыми и центровыми контррельефами повышенного типа.

Нарощение стремления к реальному пониманию пространства, которое в результате привело к построению новой реально протяженной конструкции, можем наблюдать с эпохи импрессионизма. Импрессионисты распылили мир, они научили нас глубине света, но свет исключал всякую форму. Врожденный инстинкт к реальному очень скоро побудил мастеров живописи восстановить видимые формы в их иллюзорном пространстве на плоскости. Но и это оказалось недостаточным; реакция на импрессионизм, как на одну из самых тяжелых болезней глаза, была слишком сильна. Нужно было искать более ощутимой глубины, которая дала бы нашему чувству реального хотя бы некоторую уверенность в конкретности иллюзорных миров, возникающих на двухмерной поверхности картины. Этой потребности удовлетворили кубисты, разрушив банальные представления о перспективе. Они связывали идею глубины с неэвклидовой геометрией, вводя время там, где трехмерное пространство оказывалось недостаточным. Но пространственное обогащение живописи кубистов было не менее призрачным, чем все усилия в этом отношении их предшественников. Их активность напрасно билась с чрезмерными затруднениями: плоскость, у которой никакие силы не могли вырвать ни глубины, ни последовательности во времени, разбивала все усилия, направленные к тому, чтобы ее разрушить. Надо было искать выхода по ту сторону не только холста, но всех

традиций европейского искусства. Этот выход был найден художниками, оказавшимися достаточно сильными, чтобы исследовать объемы в реальных пространственных отношениях. На этом принципе сложились первые контррельефы Татлина*.

Мы не хотим быть ложно понятыми; наш метод исследования, применяемый к частному в области современной живописи, равно как и наши выводы покажутся некоторым слишком абстрактными; но мы сами не допускаем этого по отношению к искусству; не потому, конечно, что искусство таинственно и прекрасно, но оттого, что живая реальность, воплощающая пластические силы вселенной, слишком конкретна; ритмы, которыми мы живем, сдавлены; борьба, осуществляемая жизнью, есть именно борьба с конкретностью, насыщающей миры; у нас нет сил, которыми мы могли бы ослабить давление, производимое этой могучей конкретностью; там, где ритмы больше не в состоянии служить нам, мы прилагаем рассудок, зная, что механическая работа, произведенная с его помощью, есть условность, порожденная относительностью человеческого познания. Если при этом внушение, владеющее нами, передается тем, к кому мы обращаемся, мы можем считать свои усилия плодотворными. Вот почему мы прилагаем грубые абстракции даже к столь сложным и живым построениям, какими являются контррельефы. Мы убеждены при этом, что не сказали ничего такого, что бы помешало тем, которые имеют глаза, увидеть и понять.

Впрочем, в целях широкого обоснования методов и выводов, которые нами сделаны по отношению к частному: к наращению живых и реальных пространственных отношений, мы распространили наши исследования и на другие элементы нашего пластического восприятия. При этом мы убедились в том, что искусство следует своему основному закону — закону нагружения. Вырастая, оно беспредельно укрепляет и умножает все части своего организма.

IV. ФОРМУЛА НАГРУЖЕНИЯ**

Большинство формальных исканий импрессионизма лежит в плоскости отношения спектра к силе света. Материальный мир натурализма распылен импрессионистами: «Тайна материи ускользает от нас, мы не знаем в точности, где граница реального и нереального» (Моклер)[13]. Свет вызывает форму и дает ей цвет. Свет является «единственным реальным сюжетом картины». Мир не имеет цвета, потому, что цвет определяется поглощением световых лучей. Качественное содержание света делается доступным через его поглощение. Спектр и есть содержание формы (сюжета), которая не что иное, как свет;

* Мы не хотим устанавливать приоритета в изобретении живого пространства. Вероятнее всего он принадлежит первым двигателям вселенной. Вопрос о том, кто раньше — Пикассо или Татлин — построил живописный рельеф, имеет для нас небольшое значение.

** Формула, положенная в основу этой главы, выработана худ<ожником> Л. А. Бруни в 1916 году и развита в нашей совместной работе по исследованию творчества Татлина[14].

ее пространственные измерения определяются силой цвета. Таким образом, отношения спектра к силе цвета есть база формального обоснования импрессионизма.

$$\frac{\text{спектр}}{\text{сила цвета}} \text{ (обозначим условно } \frac{a}{a_1}\text{)} \qquad 1.$$

Экспрессионизм (этим термином мы обозначаем художественное мировоззрение, непосредственно примыкающее к импрессионизму и предваряющее кубизм — Сезанн), возвращая живописи ее реалистическую сущность, развивал свои формальные достижения в плоскости отношений качества цвета и композиции форм на плоскости

$$\frac{\text{качество света}}{\text{композиция форм}} \text{ (условно } \frac{b}{b_1}\text{)} \qquad 2.$$

«Свет в сущности не существует в живописи», писал Сезанн; Сезанн работал на контрастах, употребляя, отчасти даже вопреки теории импрессионизма, черную персиковую. При этом Сезанн моделировал, «планы были его вечной заботой». «Живопись хороша только тогда, когда при плоской поверхности предметы вращаются, удаляются, живут»[15] (Бернар). Еще шаг, и Глез и Метценже будут утверждать: «Вся наша личность целиком, сокращаясь или расширяясь, видоизменяет плоскость картины»[16]. Под этими непрерывными ударами эта плоскость начинает шататься; ее двухмерная протяженность ломается, благодаря стремлениям формы струиться в глубину. Иллюзия линейной перспективы не в состоянии больше выразить движения нашего пластического сознания. Планы, динамика форм, а затем динамика объемных построений (иногда при помощи «сферической» перспективы) сменили силу цвета. Но и это оказалось недостаточным. В поисках выражения глубины наше пластическое чувство ищет новых оснований, могущих обогатить форму в этом направлении. Оно прибегает к завоеваниям разума и мерой времени создает знак, долженствующий передать новую глубину сознания. «Чтобы создать живописное пространство, надо прибегнуть к двигательным, осязательным ощущениям и ко всем нашим творческим способностям»[17] (Глез и Метценже). Отсутствие деформации фигур в движении, с точки зрения кубизма, выбивает базу эвклидовой геометрии из-под ног художников. Экспрессионистическая композиция форм на плоскости сменяется последовательной композицией, где движение во времени дает глубину пространства. Формы вырваны из статической иллюзорной плоскости являющегося нам мира, на который до сих пор мы смотрели наивными глазами мгновения; они движутся; но они движутся на плоскости картины, от которой кубизм не хочет и не может их оторвать. Между тем эта плоскость корчится, как в агонии, ломается, вспухает, почти разрушенная инофактурными пятнами, наклейками и наложениями инородных материалов. Развивается богатейшая фактура, которая, сменяя качество цвета, становится содержанием этой новой, плоскостной, но пространственно-последовательной формы. В борьбе с косной материей рождается отношение, на основе которого кубизм разрешает свои главные формальные задачи. Школа ищет форму в пределах отношений фактуры к последовательной композиции на плоскости.

$$\frac{\text{фактура}}{\text{последовательная композиция}} \text{ (условно } \frac{c}{c_1}\text{)} \qquad 3.$$

Изучая каждое из трех установленных отношений, мы замечаем, что объемы их членов, равно как и объемы самих отношений возрастают[18]. Объем понятия фактуры по количеству входящих в него элементов больше объема понятия качества цвета, а это последнее больше объема понятия спектра. Если понятие спектра (в живописи) содержит в себе только состав светового луча, то понятие качества цвета уже имеет в виду материальную сущность цвета (краску), а фактура — и самые качества этой материальной сущности. Точно так же второй член первого отношения — сила цвета, поскольку мы примем во внимание нарощение протяженности, — по своему объему меньше второго члена второго отношения (композиции форм). Сила цвета качественно не меняется в зависимости от пространственных отношений, выраженных через ее посредство, или говоря проще, от количества покрываемого пространства. Она есть единица в мире цветовых явлений, лишенная протяженности; меры длины и высоты, являющиеся элементами в понятии композиции форм, в понятие силы цвета вовсе не входят. С другой стороны, объем понятия последовательной композиции, имеющей в виду четырехмерное и многомерное пространство, несомненно больше объема понятия композиции форм, основу которого составляют двухмерная и трехмерная протяженность; второй член третьего отношения больше второго члена второго отношения. Таким образом каждый последующий член, и следовательно, каждое последующее отношение по своему объему больше предыдущего.

$$\frac{c}{c_1} > \frac{b}{b_1} > \frac{a}{a_1}$$

Эту особенность ряда надо иметь в виду при дальнейшем исследовании нарощения живописно-пластического сознания.

Нами уже было указано на то, что работы Татлина, выраженные в его живописных рельефах, ввели нас в изучение материалов, по отношению к которым краска является только частным случаем — это с одной стороны, с другой — привели к исследованию качества реального мира: живого и реального пространства. Понятие материала, как понятие реального пространства, составляет между собой отношение, на котором слагаются формальные новообразования современного русского искусства, и которое вместе с тем является новым членом нашего ряда, столь же законным, необходимым и достаточным для выражения указанных новообразований, как все предыдущие.

$$\frac{\text{материал}}{\text{реальное пространство}} \text{ (условно } \frac{d}{d_1}\text{)} \qquad 4.$$

Полученное отношение обладает тем же свойством увеличения объемов как отдельных членов, так и самого отношения, каким обладали отношения 1, 2 и 3, ибо материалы дают большее количество качеств, чем фактура, являющаяся только качеством материи, понятие же реального пространства, разумеется, больше понятия всякой иллюзорно-плоскостной протяженности. Поэтому наш ряд может быть окончательно составлен так:

$$\frac{d}{d_1} > \frac{c}{c_1} > \frac{b}{b_1} > \frac{a}{a_1},$$

где $\frac{a}{a_1}$ есть импрессионизм (1), $\frac{b}{b_1}$ — экспрессионизм (2), $\frac{c}{c_1}$ — кубизм (3) и $\frac{d}{d_1}$ — тип живописного рельефа, выбранный Татлиным (4). Каждое отношение этого ряда, последовательно возрастая, поглощает собою все предшествующие. Творчество Татлина по объему своих формальных достижений, генетически восходя к импрессионизму, показывает собой все, что только добыто человечеством в области пластического искусства, стремящегося осуществить свой основной закон — закон нагружения.

V. РИТМЫ

Кубизм превзойден. В части формальных достижений это могучее движение покрыто более полными отношениями. Не будем касаться деталей, предоставив тем, кого мы не убедили, строить возражения на менее существенном.

Прекрасные и глубокие успехи, достигнутые художниками-кубистами, никогда бы, впрочем, не получили того значения, какое они сейчас имеют во всей Европе, если бы в обогащенной форме мастеров школы не было бы большого содержания.Не любят ни говорить, ни слышать о «содержании в искусстве», когда касаются современного художественного творчества. Мы сожалеем об этом. Содержание есть как раз то, о чем следует говорить и слушать, чего, однако, не следует делать в мастерской. Собственно говоря, мы протестуем только против богемы, против всей этой системы делать жизнь и благодаря этому не делать искусства. Во имя профессионального качества художественной культуры мы предпочитаем мастерскую, не тронутую, чаще всего, ошибками чахлой и нетвердой жизни. Но надо быть до крайности узким человеком, чтобы отрицать саму жизнь. О ней, впрочем, не приходится беспокоиться, ибо художником можно стать или не стать, родимся же мы живыми. Будем поэтому работать над тем, что поддается нашим усилиям, оставив за собой право быть совершенно свободными по отношению к тому, в чем мы бессильны — в начале и в конце.

Мы требуем от всякого художественного произведения известного содержания. Только глубокая пошлость произведения искусства может заставить нас снисходительно говорить о каких-то чистых формальных изысканиях в художественном творчестве. Мы не исключаем также возможности слышать о такого рода исканиях со стороны дилетанта, навсегда потерянного для искусства. Подлинное понимание художественного произведения, едва лишь задетого настоящим дарованием, найдет в нем два или три удара пробужденных искусством сил, которые не могут быть разложены на известные нам элементы форм. Эти колебания, подчиненные некоторым ритмам, мы относим к самой творческой стихии, слагающейся в пластические миры, из которых каждый стремится к нам или от нас. В движении, в наполненности, в напряженности показанных форм мы узнаем саму жизнь, простую, когда произведение в достаточной мере совершенно. Но усилие проникнуть дальше и раскрыть закон действия этих сил и этих ритмов, в пределах доступных нам измерений, не дают достаточных результатов. После того, как кубизм научил нас более полному восприятию пространственных отношений, чем то, кото-

рое давала нам наивная живопись натуралистического гуманизма, мы ищем нового в области обоснования высших измерений. Отношение черного к белому, теплого к холодному, прямых и кривых, которым старое искусство надеялось исчерпать действительность, заменено отношениями во столько же раз более богатыми, во сколько раз объем формальных достижений молодого искусства больше объема тех младенческих форм, которые не знали ничего, кроме поверхности, цвета, линий и света. Впрочем, даже если не считать увеличения элементов искусства, приняв во внимание только методы их использования, то и тогда мы убедимся в том, что наше сознание обладает большей твердостью и большей точностью.

Простые заверения кубистов, определяющих картину, как отражение нашей личности, а композицию и рисунок, как регулирование динамики форм нашей собственной активностью, не могут нас удовлетворить. Формы, происхождение которых было бы до такой степени индивидуально, дают слишком мало нашей потребности меры и нашему стремлению выйти, наконец, из эстетического произвола и субъективного вкуса. Отрезок волны, заключенный между реальным белым и реальным черным, или между теплым и холодным, может быть легче измерен, чем колебания ритмов тех наших чувствований, которые находят свои пластические символы в промежутке между мистическим белым и погребальным черным. Количественное выражение ритмов, как некоторых новых мер, мы черпаем не в состоянии нашего субъективного сознания, а в данных опыта. Если при этом окажется, вопреки всем нашим ожиданиям, что наш духовный мир не вмещается в реальные формы, мы смело станем отрицать ценность получившегося избытка, только бы не потерять то, чем мы на самом деле обладаем, что мы животно любим — реальность.

Реализм, который вновь богато ветвится над склоняющимся кубизмом, превосходит таким образом последний и качеством и количеством содержания. Силы, пробужденные искусством, поглощая большее число пластических элементов, жизненнее и полнее. Удары, благодаря которым жизнь обнаруживает свое присутствие, исходит из более глубоких слоев. Ритмы шире и чище, источников больше. Восприятие устойчивее и сознание более проработано. Самое творчество профессиональнее, связь с жизнью глубже. Искусство перестает быть предчувствием и отражением жизни, оно — сама жизнь; в человеческой единице художника становится больше, чем дилетанта. Старые мастера делали жизнь и мало делали искусство; при этом неудавшаяся жизнь рассматривалась как содержание будто бы удавшегося произведения. Давая искусству реальное назначение, мы посягаем на многие тяжелые заблуждения человечества, в том числе и раньше всего, на созерцание. Искусство рождается вторично.

VI. ВЕЩЬ

Мы признаем, что кроме пластического содержания художественное произведение имеет утилитарное значение. Изобразительность, не покидавшая искусство в течение многих тысячелетий, являлась до сих пор утилитарной формой, которую человечество

наполняло содержанием, согласно своим потребностям. Очевидные ритмы простых композиций Джотто сами по себе не дали бы его живописи той силы внушения, какая присуща им в истории. Выражение религиозных идей через изображения пейзажа и человека стягивало вокруг искусства Джотто все более широкие круги поколений. Францисканство играло в данном случае роль предмета, художественно обработанного (ритмированного) и предназначенного для утилитарного употребления. Последовательное нарощение натурализма, наблюдаемое в течение пяти веков, следовало за изменением потребностей в Европе и само по себе не ослабляло живописи. Натурализм Рембрандта или Курбе, будучи только частной формой изобразительности, есть утилитарность, выражающая современное им мировоззрение, и для понимания искусства этих мастеров имеет небольшое значение. Мы, однако, не хотим этим значением пренебрегать. Мы знаем, что ряды прекрасно выработанных художественных произведений навсегда утрачены только потому, что их утилитарность была либо ничтожна, либо не совпала с исторической последовательностью в развитии культуры. Не следует ли из этого, что ценность художественного произведения тем ограниченнее, чем меньше его практика — утилитарное значение.

Было бы, однако, догматизмом утверждать, что изобразительность только потому, что она долговечна, является непреложной формой утилитарности. Сколько бы тысячелетий вселенная ни повторяла одну и ту же форму, она не становится от этого более непреложной. Мы измеряем мир опытом своих жизней; прошлое мы оцениваем своей практикой и своей потребностью в нем.

Одним из условий понимания изобразительности, как утилитарной формы, является признание анархического принципа дуализма в творчестве. Единство, которое мы хотели бы утвердить в отношении жизни и искусства, обусловлено принципом экономии. Нет более полного доказательства творческой слабости, чем из века в век повторяемое идеальное изображение нашей реальной деятельности. Как будто энергия неисчерпаема, и смерть, действительно, завершает, а не обрывает нашу жизнь. Кроме того, законы и опыты, устанавливаемые искусством, противоречат этой вечной изобразительности. «Не существует никакого прямого способа, — говорят Глез и Метценже, — рассказать процессы, посредством которых становятся доступными для нас связи, соединяющие внешний мир с мыслью человека»[19]. Пейзаж, который мы видим в природе, перенесенный на двухмерную поверхность холста, теряет свои пространственные отношения, но даже, если бы художник в состоянии был их сохранить неизменными, «мы все-таки еще не получим ни искры таланта или гения». Самое элементарное понимание искусства говорит за то, что изображать действительность не значит еще создавать художественное произведение. «Пусть картина не копирует ничего, пусть она только утверждает самою себя»[20] (Глез и Метценже). Но в дальнейшем Глез и Метценже, а за ними и все кубисты делают неизбежную для их понимания утилитарности оговорку: «Признаемся, однако, что некоторое напоминание существующих форм не должно быть изгнано окончательно, по крайней мере в настоящее время. Нельзя же сразу возносить искусство до полного исчезновения конкретности»[21]. Это половинчатое утверждение явилось резуль-

татом недостаточного обоснования утилитарного значения кубизма. «Всякий художник, по Глезу и Метценже, с нормальной восприимчивостью и достаточно образованный может, конечно, дать нам картины, хорошо написанные, но красоту создаст только тот, кого отметил вкус»[22]. Не будем опротестовывать еще раз индивидуалистическое и эстетическое понимание художественной ценности. Сказанное нами по этому поводу мы признаем достаточным; отметим только, что вкус, который находил еще общность для более или менее широкого круга, до тех пор, пока произведение искусства изображало явления, теперь потерян среди индивидуальных знаков, которыми кубисты выражают свое пластическое сознание. Таким образом, утилитарность, основанная на вкусе, меньше чем когда-либо может дать базу для широкого развития творчества. Вместе с ограничением утилитарного значения падает и объективная ценность произведения искусства. Теория кубизма замыкает круг, в одиночестве которого погибают индивидуальные усилия мастеров школы.

Кубисты, таким образом, не дали новой утилитарной формы европейскому искусству. Но сломав принцип изобразительности, они очистили путь дальнейшему.

После того, как материал утвержден в качестве объективно данной реальности, а исследование ведется в реально-данном пространстве, мы оказываемся достаточно приближенными к реальному миру, наполненному конкретными предметами. Формы, которые при этом рождаются, не могут быть рассматриваемы, как элементы, но, как производные, слагающиеся во взаимодействии материи и живого пространства. Сумма не первичнее своих слагаемых. Только при поверхностном отношении к явлениям искусства можем мы употреблять понятие формы для обозначения сложных отслоений. Однако, взаимодействие элементов, слагающихся в устойчивые формы, не произвольно. Законы, которым оно подчинено, суть законы конструкции, несущие на себе в реальном пространстве реальный материал. Качество и свойство конструкции — целесообразность, найденная методами искусства.

Излишне спорить о том, в какой мере методы иных родов творческой деятельности могут подойти к конструктивной форме со стороны данного ее качества. Возможно, что техника будет утверждать вместе с нами целесообразность конструкции, как основание своей деятельности. Тем лучше для нее, для нее и для искусства также, ибо, подобно тому, как мы не знаем, где кончается геометрия и начинается искусство, не знаем мы и границ, отделяющих художественное произведение от технического изобретения. Разница между ними — разница методов, а методы различны потому, что различно назначение. Не будем поэтому разделять то, что по существу своему едино; будущее рассчитано на сознание цельное и интегрированное; искусство будущего синтетично; на одном стволе в последовательной смене будут, как слои, чередоваться методы искусств, науки и техники. Тогда, несомненно, утверждение целесообразной конструктивности окажется наиболее точным утверждением всякой художественной формы, а эта последняя будет ничем иным, как формой новой вещи, которая реально, как действие, войдет в жизнь. Мир нуждается в этой вещи, потому что наше нормально уставшее сознание смотрит на окружающее и не находит в нем достаточных оснований для существования. Земля до-

лжна быть обновлена и пересмотрена, как статьи устава. Она требует этого, как когда-то требовала от Джотто и Делакруа выражений, в изображении, францисканства и романтического классицизма. Она ищет искусства, утилитарность которого удовлетворила бы потребность видеть новый мир, реальный и живой; при этом с удивительной очевидностью она толкает нас к такому искусству, которое своей утилитарности дало бы универсальную и коллективистическую форму; мы на пороге монистической, коллективной, реальной и действенной культуры. Эстетический индивидуализм замкнут в одиночках Лувра. На обломках старой живописи, скульптуры и архитектуры вырастают новые роды художественного творчества; они стремятся населить мир не индивидуальными и прекрасными образцами-отражениями, а конкретными предметами, слагающимися из элементов пластического мира в целесообразные формы, коллективно синтезирующие творчески-изобретательные силы человечества. Мир личности и воображения — там, здесь начинается мир коллективный и реальный. Не будем определять, что лучше, ибо спорить о вкусах не входит в задачу современной художественной критики. Если к нам приходит новое искусство, обновляя все элементы нашего творчества, при этом несет неизмеримые утилитарные возможности, мы ведь не станем ни отворачиваться от него, ни защищать его. Мы просто должны будем признать его существование. Именно таким приходит к нам искусство Татлина, самое возможное из всех возможностей. Мы и не хотим его защищать, мы просто определяем его место, если при этом оказывается, что это место занимает площадь бóльшую, чем площадь земного шара, то и с этим мы бессильны бороться. Значит потребность в этом искусстве слишком велика. Те же, которые по-прежнему будут утверждать, что они в нем не нуждаются, тем самым не нуждаются ни в жизни, ни в земле.

ВЫХОДЫ ИЗ КУБИЗМА

I. ПРИЗНАКИ КУБИЗМА

Кубизмом называю не только «направление в живописи», но явление культуры; возможно даже, что всякое ремесло рано или поздно проходит через скрытый «кубизм», и наверное, сейчас через него проходит не только живопись, но и другие роды искусств, а затем науки, и как основание для этого — наше сознание, наша «внутренняя жизнь». Как явление культуры, кубизм определяется — с широким охватом — одной общей чертой: новым чувством времени. До наших дней время воспринималось, как постоянная непрерывность, его измеряли часами, т<о> е<сть> пробегом стрелки по замкнутому пространству циферблата; движением солнца в небесном пространстве; условными мерами года, столетий и эпох. Не были известны законы самого времени; его чувствовали, как мгновение, через которое, пробивая его, проходила непрерывно-равномерная прямая назад и также прямая вперед; только такое примитивное восприятие единого непрерывного текущего времени было известно человечеству.

С конца XIX в<ека> появилось, первоначально неотчетливое, а затем более полное напряженное чувство самого времени, его объема и строения. В разных областях различно формировалось это чувство, в зависимости от материала и методов, какими пользовались. История стала сдвигать и складывать (интегрировать) время по культурам: теория концентрических культур и цивилизаций; математика, определяя время, вводит сложное построение четырех координат (постулат инвариантности и мировая точка Минковского[1]); самостоятельно и с огромным чувством самого времени, как стихии, определяет время В. Хлебников: теория события и противособытия, чета и нечета, каменных степеней и оснований[2]. Наконец, живопись в так называемом принципе синтетического построения выразила по-своему в плане живописного опыта новое чувство времени.

Но не только этим «новым чувством времени» характеризуется и опознается кубизм, как явление культуры. Когда говорим, что каждое ремесло рано или поздно проходит через скрытый кубизм — вовсе не имеем в виду время. Есть еще другой признак, охва-

тывающий меньшее количество явлений, но для кубизма характерный; его можно определить словом «профессионализм». Когда работа, безразлично какая, становится сама по себе уже настолько важной, что профессиональное к ней отношение затмевает собою всякое другое — тогда мы несомненно имеем дело хотя бы со скрытым кубизмом, т<о> е<сть> с таким явлением, которое, с одной стороны, в чистом кубизме получило значение принципа, системы, с другой, — скрыто во всех эпохах и в разных культурах. Профессионализмом кубизм опознается тогда, когда «признак времени» оказывается для этого слишком широким, как, например, в футуризме. Футуристическая живопись вводит в построение картины новое чувство времени (сдвиг; автомобиль на человеке, т<о> е<сть> сложение двух точек, разновременных по отношению к одному и тому же пространству); правда, время понято художниками-футуристами с большим и самой стихии времени противоречащим ограничением, и носит поэтому ничем, кроме темперамента художника, не обоснованный антропоцентрический характер; но все же футуристическая живопись развивает такое построение, которое основано на новом чувстве времени, следовательно, по «признаку времени» она может быть смешана с живописью кубистической; мы же воспринимаем кубизм и футуризм, как два различных мира в царстве живописного выявления.

Чаще всего, изучающие кубистическую живопись определяют ее, как живопись, разлагающую (деформирующую) предмет, или беспредметную; хотя это верно, но деформация и беспредметность — производные, не основные признаки кубизма, и характерны только для живописи, а не для кубизма, как явления культуры; деформация в живописи есть результат временно́го сдвига (нового чувства времени), беспредметность же — следствие глубокого профессионализма, которому, в его стремлении обнаружить и формировать чистую стихию живописи, предмет только мешал.

Более самостоятельным и третьим признаком кубизма, и как живописного явления, и как явления культуры, — признаком уже отрицательным — служит отсутствие в нем утилитаризма, его бесцельность, неприложимость. Благодаря этому признаку и только благодаря ему — кубизм воспринимается нами, как переходное явление; отрезок культуры, все значение которого сводится к разрыву форм, или хотя бы начертаний, не может длиться; мы видим и ценим в кубизме героические усилия человечества прорваться в новые миры; но сам по себе кубизм не становление, — лишь горн, где плавились и плавятся элементы стиля и форм нового утилитарного смысла.

II. УТИЛИТАРНОСТЬ

Всякая сделанная вещь или выраженная мысль в системе выработанной культуры имеет утилитарное значение, нет в мире ничего бесполезного и бесцельного. Художественное произведение также имеет утилитарное значение: икона, чтобы молиться, пейзаж, чтобы вспоминать или представлять местность, портрет — человека и т<ак> д<алее>.

Утилитарное значение вещей различно, в зависимости от среды, в которой вещь возникла, от возможностей ее использования и от того, что может быть названо утилитарной формой вещи. Картина имеет тем более утилитарное значение, чем она легче понимается. Так как знание европейской картины до последнего времени было обусловлено тем, что картина обязательно что-либо изображала, то изобразительность и может быть названа утилитарной формой европейской картины.

Не следует смешивать так называемое художественное содержание произведения с его утилитарным значением. Есть произведения высокого и напряженного содержания, но с малой утилитарностью; например, натюрморты Кальфа, Сезанна и особенно кубистов. Такие произведения обычно называются «музейными», «академическими», они имеют характерный признак: большой профессиональный упор. Кубизм дал наиболее выраженные в этом отношении примеры.

Известно, что Сезанн «предчувствовал» кубизм и предчувствовал его в двух направлениях; «доказывая бесповоротно, что живопись вовсе не искусство изображать предметы», он помог «нам овладеть всемирным динамизмом»[3]; тем самым, Сезанн освободил стихию живописи от староевропейской утилитарной формы — от изобразительности. Но изобразительность была не только утилитарной формой, а также тем, что формировало саму живопись. В изображении конкретности картина находила свое оправдание. <...> Мир как бы давал свою форму, чтобы живопись имела смысл, человек же открывал навстречу миру предсуществовавшую в нем форму, чтобы живопись стала ценностью. Поэтому, когда Сезанн освободил живопись от изобразительности, он должен был найти такое формирующее начало, которое, подобно конкретности, могло бы организовать стихию живописи в живые органические миры. Он нашел это начало в человеческом разуме, в его способности подымать все конкретное до отвлеченных обобщающих идей. Сезанн писал: «Трактуйте природу посредством цилиндра, шара, конуса»[4], а это значит, формируйте живопись не строением головы, торса, ног, а отвлеченными формами шара, цилиндра и конуса. Так и сделали. Настало время самого высокого, но вместе с тем и наиболее абстрактного обобщения формы, которое только знает живопись; это время мы называем теперь кубизмом.

Формула Сезанна по существу своему не изменила характера той активной роли, которая была присуща художнику староевропейской живописи; до Сезанна художник также «из себя брал» то, что мы назвали предсуществующей формой; но он брал ее по преимуществу своими чувствами, в первую очередь смотрением, зрением, — после же Сезанна, в кубизме, эта форма рождалась сознанием, логикой — рационализмом.

Кубизм принял и развил в качестве формирующего начала живописи геометрические формы Сезанна, но обосновать свое утилитарное значение ему не удалось. Сезанн, несмотря на часто повторяемое в повелительной форме требование трактовать мир цилиндром, шаром или пр<очим>, сам, как известно, не исключил конкретность, изображение из своего искусства; не сделали этого и ранние кубисты; таким образом их произведения и картины Сезанна покоятся еще в старой утилитарной форме. Только Браку и Пикассо, после ряда серьезных работ, удалось вырваться из форм староевропейской

утилитарности. При этом тяжелою ценою: сведением картины, ее значения к простому живописному опыту, к профессионализму как к утилитарной форме.

Произведения зрелого и полноценного кубизма не имеют иного значения для человечества, кроме значения эксперимента; не все ли равно, что эксперимент этот делался с невиданным напряжением и мужеством...

Доказательством того, что кубизм не имеет широкого и большого утилитарного значения, служит то обстоятельство, что кубистическую картину не может воспринять ни один профессионально не воспитанный глаз, без соответствующих технических и теоретических пояснений, но едва только общие положения кубизма как системы будут рассказаны, как перед живым и чутким зрителем внезапно встает целый мир, существование которого до того момента даже нельзя было подозревать. Такое явление невозможно признать нормальным: нельзя допустить, чтобы искусство для того, чтобы стать живым, требовало путеводителей и схем. Как бы мало ни понимали язык живописи люди средневековья, икона была для них тем, на что они молились.

Только благодаря тому, что кубизм не имеет достаточного общечеловеческого утилитарного значения, художники, работающие в нем, страстно и непрерывно ищут из него выхода.

Г. Аполлинер — ранний и патетический ценитель кубизма — различает, по так называемому содержанию, четыре направления в кубистической живописи, но делает это скорее по признаку того, что может быть названо содержанием в кубизме[5]. Проще и целесообразнее собрать кубистические картины по формальным признакам в две группы. Одна заключит в себя произведения, в строении которых материал, состояние поверхности (фактура) имеют руководящее значение — назовем эту группу материальным (или живописным) кубизмом; другая объединит картины, в которых материал не конкретизируется, являясь лишь знаком, символом, обозначающим форму, не наполненную живописным веществом; эту группу можно назвать кубизмом не материальным или графическим. Каждая группа имеет самостоятельное значение для выхода из кубизма.

III. СТИЛЬ В КУБИЗМЕ

Утилитарное значение кубизма невелико, но он обладает одной особенностью, которая поднимает его над простым живописным опытом: интенсивностью. Не было во всей истории искусств случая, чтобы профессионализм восходил на ту высоту, на какую он поднят в кубизме. Лабораторный опыт получает здесь мировое значение. Поверхность кубистической картины живет таким полным дыханием, что требуется усилие для того, чтобы понять кубизм только как живописный опыт. Причину такого высокого значения кубизма до последнего времени трудно было установить; в литературе само это явление по-настоящему не было оценено. Между тем оно, видимо, имеет глубокий, в судьбе европейского искусства, непреходящий смысл.

Картина, какою ее знает европейская, т<о> е<сть> эллинская и эллинистическая культура, имеет разработанную и целостную структуру (строение). Обычно ее называют композицией. Следует условиться относительно этого термина.

Человеческая жизнь погружена в движение, и все, сделанное человеком, наполнено движением, движение заковано в нем; произведение искусства больше, чем многие другие человеческие дела и вещи, заключает в себя этот «мировой динамизм». Староевропейская живопись дала ему свою прекрасную форму. Типичной особенностью ее является гармония, т<о> е<сть> такое оформление движения, которое приводит его к покою. Как бы ни волновались линии, поверхности и цветовые массы в работах Рафаэля, они всегда приведены к равновесию; его форма как бы напоминает сферу, в замкнутом пространстве которой все звуки, как эхо, возвращаются обратно. Рафаэль был в этом отношении самым характерным мастером, но и весь Ренессанс, вся староевропейская (эллинская и эллинистическая) культура есть сфера. Замкнутость, сфероидальный мир, в котором все движения уравновешены в царство гармонии. Строение картины, элементы движения которой приведены к покою, к гармонии, мы называем композицией.

«Всемирный динамизм» уже с Сезанна становится самостоятельной проблемой в живописи. Больше чем какому-либо другому явлению жизни, посвятил кубизм свое внимание динамизму. Благодаря тому, вероятно и результаты работ в этой области оказались для живописи наиболее богатыми. Первая теоретическая книга о кубизме, знаменитая книга Глеза и Метценже[6], уже достаточно полно осветила вопрос о движении в картине и предопределила новую форму ее строения. «Картина <...> — сказано в этой книге, — где прямые и кривые будут взаимно уравновешиваться, не будет выражать существующего, потому что абсолютное равнодействие сводится к нулю. Надо, чтобы разнообразие отношений между линиями было бесконечно». И затем: «<...> вкус диктует правило: стараться, чтобы две части одинаковой протяженности не встречались на одной и той же картине <...> если одна часть будет повторять другую, — целое становится измеряемым и произведение перестает быть воплощением нашей личности (она несоизмерима, ибо в ней никогда ничего не повторяется)»[7].

К. Малевич тоже, в своей ранней теоретической работе, говорит не менее точно: «кубизм стремится исчерпать диссонанс предмета»[8]. Таким образом, уже в первом периоде, еще предметном, кубизм утверждает неповторяемость частей изображаемого (элементов формы) и делает это во имя динамизма, непрерывности движения в картине. Рождается новая форма живописного построения, которое не приводит элементы картины к гармонии, а сообщает им беспредельность движения. Мир не замкнут, а представляется, как сложная система поверхностей; конечен и, в то же время, безграничен, конструируемый относительными мерами живописной протяженности; пространство расчленяется чистым живописным опытом.

Построение картины, не приводящее ее движение к покою, мы часто теперь называем конструктивным.

Устанавливая, таким образом, два возможных вида строения картины: композицию и конструктивное построение, теоретики кубизма не определили их, как старое и новое,

хорошо понимая условность всякой смены форм, тем не менее, введение в живопись конструктивного принципа имело огромное влияние на дальнейшие формообразования.

По отношению к конкретному в мире у художника есть всегда некоторые предсуществующие формы; их может быть столько же, сколько может быть вдохновений у художника; но в историческом развитии эти предсуществующие формы допускают в отношении себя реальное обобщение, т<о> е<сть> обобщение не только мыслимое, но и фактически существующее. Происходит как бы последовательное наложение во времени одной формы на другую, причем случайные и единичные элементы форм стираются, оставляя непреходящее. Когда такое наложение длится достаточно долго, последовательно нарощенная форма, в свою очередь, становится воплощением некоторой предсуществующей формы, но уже целых поколений, эпохи или эры. Образуется начертание, знак, графически выражаемый орнаментом (если знак полной зрелости), в жизни же, в делах и мыслях человеческих воспринимаемый, как стиль. Меандр — графическое начертание знака греков; ионический, дорический и коринфский ордера — знаки Греции; стрельчатая арка — знак средневековья, и т<ак> д<алее>.

Вся совокупность условий, влияющих на строение формы, в том числе принцип композиционного и конструктивного построения имеют громадное значение для образования знака (формы стиля). В согласии с этим, староевропейские культуры (эпохи) дали истории такие стили, формы (знаки) которых всегда гармоничны, даже тогда, когда они покоятся, успокаиваются на резко выраженной диссимметрии (рококо и барокко). Это совпадает с самим характером староевропейской сфероидальной культуры.

Если по поверхности кубистической картины мы действительно в состоянии усмотреть новое конструктивное построение, не вправе ли мы думать, что значение кубизма, несмотря на его слабо выраженную утилитарность, заключается именно в том, что он — очаг, где формируются элементы нового стиля? И не потому ли кубизм обладает такой напряженной силой, таким полным дыханием самой жизни, что в нем плавятся обломки старых миров, исчезающих для новых формообразований, очищающих место новому знаку?

В одной работе Пикассо введен элемент рюмки или, вернее, бокала. Форма этого бокала представляет собою конструктивное построение развернутого в плоскости объема; с предмета, имеющего трехмерную протяженность, как бы снята его живописная выкройка, при этом то, что Малевич называет диссонансом в предмете, исчерпано: ни одна форма (линия) не повторена, движение же кривых и прямых (с признаками объема, показанного светотенью) не приведено к гармонии; нет не только перспективного схождения линий, типичного в сферическом мире, но нет и того равновесия, которое обусловлено противопоставлением частей (центростремительным или центробежным, безразлично). Дана графическая схема нового стилистического смысла; зачаток нового орнамента.

Не будем настаивать на том, что схема эта действительно имеет значение коллективного знака, а не есть только индивидуальное выражение стиля самого Пикассо, его акцент. Трудно современникам это знать; коллективный знак, т<о> е<сть> подлинный

стиль эпохи не может быть окрашен «аффектом современности» (термин О. Мандельштама[9]), хотя и должен быть сгустком своего времени. Только самым высоким мастерам удавалось преодолеть современность, оставаясь современником. Принадлежит ли к ним Пикассо?

Как бы, впрочем, вопрос ни решился, уже эти небольшие наблюдения в состоянии объяснить влияние и напряжение кубизма: в нем зарождаются элементы нового стилистического смысла. Сам ли кубизм определит формы этого смысла или только последующие поколения выплавят знак современности — не знаем, но мы усматриваем преодоление кубизма в самой тенденции его к новому знаку.

IV. ВЫХОД ПИКАССО

У нас недостаточно сведений о работе французских художников-кубистов для того, чтобы судить об их выходе из кубизма. Почти ничего не знаем о Браке, мало о Леже, Лефоконье, Глезе... Значительно больше сведений о Пикассо. Все творчество Пикассо может быть понято как борьба с кубизмом. Влияние Сезанна на Пикассо считаю сравнительно небольшим, поэтому для Пикассо кубизм не органическое живописное мировоззрение, как для Брака, кубизм не растет из Пикассо деревом — он только метод. Изумительно верно сказал об одной работе Пикассо Иван Пуни: «вещь собрал, себя не собрал»[10]. Нет таких произведений Пикассо, где бы он сам был собран весь. Все его холсты и доски носят такой характер, что кажется, не они сделаны рукою художника, а из них ушел художник, как змея вышел, сбросив кожу. Сам Пикассо неуловим, даже нигде до конца не тождествен своим произведениям. Вижу в этом недостаточность творческого синтеза, но вместе с тем это сила: метод, действительно, никогда не возводится художником в систему; кубизм ни разу не был для Пикассо самоцелью; рационализм не овладел его сознанием, разум — духом. Поэтому весь «кубизм Пикассо» есть в то же время выход из кубизма.

Внешними доказательствами такого отношения Пикассо к кубизму служат его постоянные возвращения к предметности, усилившиеся за последнее время. Малограмотные люди, вслед за немцем Граутофом[11], говорят об «энгровских традициях» в творчестве Пикассо. В целом ряде предметных работ последнего периода никаких «энгров» я не усмотрел. Пикассо изображает и в каждую новую изобразительную форму он включает опыт своих предшествующих аналитических работ (в методе кубизма); таким образом, он работает как бы на переменном токе — анализа и синтеза, собирая то, что им разложено, и разлагая собранное. Имеем ли мы вообще достаточно оснований, поскольку дело идет о реализме самой живописи, расчленять искусство на предметное и беспредметное; ведь как предмет, так и его деформированная форма не более, как «мотивировки» для живописи; т<ак> к<ак> искусство, — пишет Пуни, — есть в общем развитие и манифестация такта, то деформация и собранный предмет равнозначащи, будучи со-

поставлены, контрастируют, как мотивировки... [12]. Это меткое замечание не может, однако, быть приложено к работе Пикассо. Именно потому, что Пикассо не был под давлением Сезанна, он, единственный воспринимающий всякую систему живописи лишь как метод, может членить живопись, хотя бы и на таком недостаточном, стороннем основании, каким является «мотивировка» (в смысле Пуни). В терминологии Пикассо допустима «живопись предметная синтетическая и живопись беспредметная аналитическая»; все значение Пикассо как раз в том, что он вне «стихии живописи» — в сезанновском смысле, что он не живописец — опять-таки в смысле Сезанна, что для него писать не значит рисовать.

Выход Пикассо можно назвать классическим; он в традициях французской культуры.

Говоря, что всякое художественное произведение имеет утилитарное значение и форму, мы этим подчеркиваем его полезность, его смысловое значение; в староевропейской классической и традиционной живописи таким смыслом, оправданием картины, являлась ее изобразительность; в живописи был заключен образ конкретности; узнавая его, человеческие поколения чувствовали потребность в искусстве, понимали его назначение. Неправильно думать, что в здоровые периоды традиционного искусства человечество опиралось на образ конкретности, заключенный в картине, только для того, чтобы созерцать художественное произведение. Для созерцания, для любования образ этот, может быть, даже и не так нужен. Искусство возрождений и средневековий имело иное, глубже отвечающее потребностям жизни утилитарное значение. Вот как об этом догадывались кубисты: «Ребенок, созерцая явление природы, обращается к своей книжке с картинками, чтобы упорядочить свои ощущения и согласовать их с требованиями рассудка; для культурного человека ту же роль играют произведения искусства»[13]. Мы можем уже сказать определеннее: смысл всего изобразительного предметного искусства не только в том, чтобы координировать (согласовывать) чувства с рассудком (формула, между прочим, типичная для кубизма), но чтобы то и другое упорядочить для самой жизни. Не созерцательными склонностями некоторой части зрителей и не воспитательными побуждениями, как думают кубисты, объясняется вековая мучительная потребность всего человечества в искусстве, а гораздо более реальным и жизненным — потребностью оформлять свои чувства и мысли, объединять их, данных в стихии и хаосе, формой. Этой потребности всегда служило староевропейское искусство. Содержанием его вековой утилитарной формы — изобразительности, было то, что теперь мы называем **силой, формирующей сознание.**

Выход Пикассо традиционен именно потому, что он сохраняет староевропейское утилитарное содержание формы. Каким бы держателем живописных богатств (благодаря кубизму) ни был Пикассо, его синтетическое изобразительное искусство не имеет большей утилитарности формы, чем та, которая дана традицией Ренессанса. Образ конкретности, возвращенный живописи через Пикассо, даже если бы он имел новый знак (благодаря кубизму), не имеет нового утилитарного значения; он по-прежнему играет роль упора для человека, ищущего в искусстве оформления своего сознания. Стоило ли для

этого проходить через кубизм? Вопрос для французского искусства, может быть, даже роковой.

В цитате, только что приведенной, кубисты говорят: «для **культурного** человека ту же роль играют произведения искусства». Почему именно «для культурного человека», а не для человека вообще, что значит это слово «культурного»? Какого бы мы ни придерживались мировоззрения — все равно мы принуждены различать свое я и мир, сознание и бытие*.

Если существует одно, существует и другое, тем, что существует одно, существует другое. В классические эпохи (Эллада, Средневековье, Ренессанс) староевропейского мира материальная культура, т<о> е<сть> то, что является формой бытия, распределялась относительно равномернее, поэтому в эти эпохи количественно было больше людей, могущих формировать свое сознание через искусство; искусство было доступно более широким кругам, чаще «стучалось в окно человека»; конечно и тогда многие жили в хаосе, но многие могли этот хаос оформить. К девятнадцатому веку этого уже не наблюдается; художественные произведения, сохраняющие свое значение формовщиков сознания, падая в бытие, дают все меньшие и меньшие круги; сравнительно уже немногие чувствуют потребность в искусстве; растет анархия бытия, хаос шевелится в глубине всего европейского мира. Возникает теория об избранниках, получившая свое (одно из многих) выражение в приведенных словах кубистов: «для культурного человека», т<о> е<сть> в данном случае это значит, для человека профессионально воспитанного. Потому что Пикассо остается в старой утилитарной форме, потому что он живет в эпоху, когда материальная культура перераспределяется, и он, не видя этого, продолжает действовать на сознание **культурного** человека, т<о> е<сть> такого, под ногами которого вообще не осталось никакой культуры, никакого бытия; потому что выход Пикассо классичен и традиционен, и отношение его к кубизму есть скорее умная борьба и сопротивление времени, чем похищение будущего, потому что искусство и после кубизма осталось для Пикассо игрой. Еще раз спрашивается: стоило ли для этого проходить через кубизм?

V. ВЫХОД ТАТЛИНА

Влияние французского искусства на Татлина сравнительно ничтожно; его увлечение Сезанном, а затем Пикассо было непродолжительно и в конце концов носило внешний характер. Уже в семнадцатом году Татлин не придавал этому увлечению большого значения. Иконописные и малярные традиции, а затем «техника» сыграли в его развитии несомненно большую роль. И несмотря на это, кубизм, как целостная система живописи,

* И Шопенгауэр, вслед за Ведантами, выпрядший мир из своего сознания, не отрицал конкретности, которую он назвал волей; а идеализм Шопенгауэра чище и последовательнее идеализма Платона и Плотина.

определяет его работы не меньше, чем работы Брака или Пикассо. Таково значение кубизма, как явления мировой культуры.

Особенность кубистического построения Татлина, по сравнению с таковым же построением французских художников, в том, что Татлин не эстетически и не живописно чувствовал материал, а как человек, которому нужно было из этого материала строить. В его сознании кубизм был не академическим (кабинетным) опытом живописца, не игрой в традиции богатой и зрелой культуры, а делом жизни, под которой почти нет культуры, делом строителя, которому предстояло не завершать, а начинать какую-то новую эпоху; поэтому то, что разыгрывал не без умной иронии Пикассо, Татлин принимал всерьез и сделал из этого такие выводы, которые Пикассо наверное покажутся если не кощунственными, то варварскими и совершенно при этом непонятными. Татлин, однако, не ошибался; русские художественные традиции, в особенности, иконописные, и состояние русской художественной культуры не создавали условий для пересадки такого тонкого и деликатного растения, каким является «французский кубизм»; даже если допустить, что отдельные художники в состоянии были бы войти в культуру французского кубизма, то не подлежит сомнению — они не могли бы самостоятельно из нее выйти, то есть продолжить развитие русского искусства в его традиционных формах; мы же опять имели бы фазу западничества, подобную нашему академизму, из которого один только и был выход — в передвижничество, то есть никуда; неизбежность такого исхода отчасти даже можем наблюдать — в супрематизме.

Татлин стихийно обошел это самое опасное для русского художника место, но ценою такой переработки французского кубизма, что от него осталась одна лишь схема, только принцип, как непреложный знак нашего времени. В его «Доске № 1»[14], собственно единственной живописной работе кубистического порядка, осталось только одно — то единственное, без чего кубизм вообще не кубизм — построение: работа держится на сопряжении плоскостей-поверхностей по принципу конструкции, то есть движение внутри работы не приведено к покою; все остальное, в особенности же разнообразие сечения плоскостей и игра на валерах — не только не интересовало художника, но опротестовано им последовательно и с большим чувством живописного такта.

Протест против многообразного сечения плоскостей может быть также определен, как борьба за укрепление живописной плоскости. Сущность этой борьбы в следующем.

Любое живописное явление есть событие на плоскости; трехмерный мир, мир, раскрывающийся нам во времени, приводится художником к живописной плоскости, где нет ни настоящей глубины, ни настоящего времени. Усилия староевропейского искусства вызвать живописную глубину при помощи перспективы мешали развитию самой живописи; это был чуждый, сторонний духу живописи прием; также мало живописен прием футуристического сдвига, при помощи которого художники пробовали вызвать к жизни живописное время; французский кубизм разрешил обе эти задачи так называемой системой кулис и живописным анализом предмета (там, где он был); его разрешение можно считать проведенным в духе живописи, но кубистическая плоскость нагружена кулисами, и очень часто реальное чувство ее уничтожено таким сопоставлением

живописных элементов, которое дает уже новое чувство иллюзорной, хотя и живописной глубины; в таком понимании плоскости нет ничего с точки зрения живописи опорочивающего, но нельзя не заметить, что это понимание традиционно для живописи западноевропейской и противоречит иконописным традициям русского искусства; это последнее всегда бережно хранило доску, как материальную основу живописи, избегая даже изображением неба нарушить ее двухмерную протяженность (ссылка на декоративность совершенно неуместна, если хорошо понимать иконописную работу; икона никогда не служила декорацией).

Таким образом, обнаруженный Татлиным живописный такт, побуждавший его бороться с разрушением плоскости иллюзорной глубиной, есть голос говорящей в нем традиции.

То же самое можно сказать и о валерах, также не свойственных русскому искусству, которое выдвигает и разрабатывает прием так называемой корпусной окраски. Обобщая оба эти явления, характерно разделяющие французский кубизм от его переработки в традициях русского искусства, можно сказать, что русское искусство борется за материальную основу живописи против ее дематериализации, исконной в западноевропейском искусстве.

Борьба эта не только способствовала преобразованию французского кубизма, но дала Татлину возможность выйти из него и вывести художника на новое для него дело; мы определяем его, как дело формирования жизни, а не только лишь сознания, и сверх того, усматриваем два сопутствующие этому новому делу, вызванные им явления: первое заключается в открывшейся возможности расширить круг людей, для которых искусство явится потребностью, второе же в возможности синтеза в староевропейском искусстве разрозненных родов художественного творчества: живописи, архитектуры, пластики, прикладного искусства и т. д.

Искусству как будто возвращаются его «вечные» свойства: единство и быть нужным.

VI. ВЫХОД МАЛЕВИЧА

К. Малевич — изобретатель супрематической системы живописи. Супрематизм — несомненный выход из кубизма, но это — выход в традициях ренессансного староевропейского искусства; в супрематизме сошлась европейская живопись, чтобы здесь умереть[15].

ОБЗОР НОВЫХ ТЕЧЕНИЙ В ИСКУССТВЕ ПЕТЕРБУРГА*

Футуризм, как общее для нашего времени явление в искусстве — миф. В Петербурге, пожалуй, уже не найдешь ни одного футуриста (разве только на выставках «Мира Искусства»). «Левое искусство», поскольку под левым понимать какую-то приблизительную ориентацию на революционный материализм, тоже — миф. Общей группировки на материализм среди художников-новаторов нет. Новое искусство, то есть искусство постимпрессионистическое по форме (технике) и современное по содержанию, шире понятий: футуризм и левое, и, что особенно важно, оно внутри себя сложено из элементов настолько противоречивых, что ни примирить их, ни даже найти какое-нибудь единство в этом новом искусстве нельзя. Единство техники — эта выраженная воля новых художников — которое казалось еще недавно объединяющим началом, разрушено; мы присутствуем при быстром и сокрушающем росте личностей, которые, как проросшие семена, с каждым днем становятся все более и более обособленными и индивидуализирующимися. В процессе этого роста новое искусство приходит, время от времени, к полному отрицанию тех начал формы, которые десять лет назад были или представлялись общими для всего отрезка нашего времени. Если все мы в большей или меньшей степени утверждали когда-то материал, как непреложное в художественном творчестве, то теперь есть формы (Малевич[2], Бруни[3]), отвергающие значение материала, как единственного основания живописи. И так далее.

Я не хочу этим сказать, что в новом русском искусстве не осталось ни «материализма», ни «механизации», или страстного, но отраженного света, зажженного всемирным индустриализмом, точно так же не хочу утверждать в какой-либо степени гибель идеи коллективизма,— я знаю только, как не едино и противоречиво сейчас в стане у «новых» художников, и еще думаю, что вряд ли можно найти такое сознание, которое не то чтобы указало всему свое место, но даже восприняло и поняло бы все происходящее.

В процессе относительной индивидуализации нового искусства, о котором я говорю, интересно то, что неожиданно то там, то здесь обнаруживаются такие традиции, кото-

* Многие положения этой статьи выработаны в совместной беседе с художником Н. Ф. Лапшиным[1].

рые никогда не значились в новом русском искусстве в период его назревания, и, наоборот, то, что некогда казалось традицией, теперь может быть понято, как случайная зависимость. Прежде всего так именно произошло в отношении связи нового искусства с Парижем. Кто из русских художников не числит в своем прошлом, как момент озарения и света из «ниоткуда», Щукинскую галерею? Числят все. Пять лет тому назад нельзя было начать говорить о русских «футуристах», не продумав предварительно, ну хотя бы французского кубизма, а теперь оказывается Париж так же относится к русскому искусству, как стрелка на рельсах к железнодорожному пути. Влияние русской иконы на Татлина неизмеримо больше, чем влияние на него Сезанна и Пикассо; тоже влияние Сезанна, Пикассо и Руссо на Бруни меньше, чем влияние А. Иванова; для Лебедева[4] больше, чем Сезанн и Брак, значат русские народные картинки и т<ак> д<алее>. Таким образом, действительно, форма,— грубо говоря — форма Брака-Пикассо, т<о> е<сть> кубизм,— казавшаяся интернациональной формой нового поколения, сломана национальными, а затем и индивидуальными традициями, и теперь воспринимается только как стиль эпохи, эпохи с подвижными внутренними связями, обусловившими быстрое и легкое распространение черт этого стиля.

Что касается индивидуальных традиций, то в отношении их единство формы особенно призрачно. Индивидуальные традиции есть не что иное, как биография художника, поэтому естественно видеть нарастание с годами этих традиций в ущерб единой форме. Если когда-то нам казалось, что личность художника, или, иначе, содержание современного творчества, исчерпывается бодрым, активным приятием мира и, в противоположность импрессионизму, не в случайности его, а как бы в его сущности,— и этим ограничивается все, то теперь эта черта нового искусства кажется просто общим местом и пустым местом; в лучшем случае она также только черта стиля, сквозь который прорастает сам художник во всем богатстве своего опыта; так что содержания в новом искусстве оказывается столько же, сколько художников работает в новых формах. Нет единства формы, нет «направления», а есть художники.

В таком состоянии находится сейчас «новое искусство» Петербурга. Но это именно не больше, как его состояние. Не только самый термин «новое искусство», но и понимание художниками-новаторами своего дела, как некоторого общего дела, дает основание считаться с новым искусством, все-таки как с циклом форм, и видеть в нем обособленную и достаточно богато развернутую культуру; и несомненно, что исторически оно так и будет рассматриваться; в этом смысле самостоятельность его мировой роли не будет, видимо, опорочена ничем; все дело сведется лишь к определению того, где и когда началось то, что мы теперь называем новым искусством, и когда оно кончится. При этом процесс той относительной индивидуализации, о котором говорю, вероятно и останется только фазой, состоянием, в конце концов, естественным для всякого жизненного роста.

Есть художники новой формы, но нет единства формы, обязательного для более или менее широкого круга художников. Татлин и Малевич, которым, казалось одно время, дано было поделить земной шар, как двум стихиям нового времени, окружены сейчас целым рядом более молодых художников, работы которых никак не могут быть начис-

то сведены ни к татлиновским методам постижения, ни к рационалистической системе творчества Малевича. Тем не менее Татлин и Малевич остаются центральными фигурами нового русского искусства,— и в силу своих дарований, и потому, что за ними сохраняется инициатива борьбы за новые формы.

Оба они вышли из кубизма (впрочем в творчестве Малевича «футуристический импульс» сыграл также большую роль) и вышли именно так, что сразу же оказались в противоречии с французскими художественными традициями — один особенностями своей профессиональной культуры, национальной русской культуры, другой смелостью, с какой эта профессиональная культура отрицалась.

Татлин, опознав методы кубизма, из всего многообразия возбудителей этого течения в живописи преимущественно развил те, которые касались живописного качества, вообще качеств творческого напряжения живописца. Мастера и теоретики кубизма определяли способность, посредством которой мы воспринимаем качества, словом «вкус». Если бы это слово можно было очистить от эстетического налета, столь характерного для романских традиций, оно не плохо передавало бы то, что можно назвать тональностью татлиновского творчества, высотою его напряжения. Нельзя только упускать из виду, что «вкус» в Татлине относится к гораздо более глубоким вещам, чем внешние живописные качества, качества материала, что он касается прежде всего самого существа художественного постижения, и есть своего рода духовная внутренняя чистота, абсолютная и дисциплинирующая. Здесь дело не только в выборе, а главным образом в способности непрерывно отвечать на качества, вновь и вновь обнажаемые жизнью. Татлин как бы напоминает прибор, последовательно опускаемый в слои жизни для определения ее качеств. Все дело его жизни есть чистый опыт, совершенно свободный от какой бы то ни было системы, схемы или даже плана. В его работах ничего нельзя предсказать, из отрезка его творчества, уже существующего, нельзя сделать никаких построений*.

И не потому, что в творческой жизни Татлина нет последовательности развития, а потому, что развитие это идет в такой смычке с жизнью, что предсказывать его будущее, значит предсказать самое жизнь. Эволюция Рембрандта, как бы человечен ни был этот страстный мастер, складывается из роста различных сторон его личности, причем искусство является лишь отраженным светом этой личности; индивидуальная жизнь Рембрандта более типична и поэтому гораздо более известна, чем жизнь окружавшего его времени.

Эволюция Татлина, независимо от размеров фактических событий времени, есть развитие самой жизни в ее живописных элементах. Это не биография человека, а лента, на которой живописно-пластическая стихия жизни отмечала свои колебания, выравнивая великую поступательную прямую нашего поколения. Никакими способами нельзя уз-

* Попытки такого рода делались не раз и они никогда не оправдывались. Одно время на Татлина возлагали ответственность за систему так называемого индустриального конструктивизма, таким земным (в тексте: заемным; *прим. ред.*) блеском украсившего берлинский журнал «Вещь», но я думаю, что единственными виновниками этого индустриального эстетического романтизма были недоучившиеся татлиновские ученики (к которым я, к сожалению, отношу и московского художника Родченко[5]).

нать по памятникам старого искусства жизни, окружавшей художника; они едва *отражали* черты или формы быта; только после того, как Татлин внес чистоту внутренней культуры в творческое состояние художника, можно быть уверенным в документальной подлинности художественных произведений, в их *тождественности* самой жизни. Именно тождественности, потому что искусство уже не отражает жизнь или быт, а, являясь частью ее, подобно всему живому, формирует мир. В том, что искусству придана роль формирующего начала — видим мы одно из наиболее важных завоеваний новых художников. Эта заслуга принадлежит Татлину и Малевичу.

Благодаря такому по существу совершенно новому пониманию искусства, художественная форма в короткое время в ряде последовательных работ различных мастеров настолько изменилась, что период от начала художественной деятельности Татлина и Малевича до сегодняшнего дня воспринимается, как одна из самых больших и глубоких революций в искусстве. Просто с внешней формальной стороны произведение искусства резко изменило свой облик; этим, может быть, и объясняется факт столь долгого и глухого непризнания молодых художников; даже теперь, когда в профессиональных кругах имена Татлина и Малевича произносятся в полном сознании их руководящей роли в русском искусстве, — масса недоумевает или негодует. Не следует, конечно забывать, что начало развернутой сейчас революции в области художественной формы относится ко времени более отдаленному, чем то, в какое начали свою деятельность и Татлин, и Малевич. Сезанн, а затем кубизм, из которого, как указано, вышли оба художника, нанесли первые и, что касается кубизма, довольно решительные удары по старой форме. Но русские художники, и здесь уже прежде всего Татлин, внесли в эту тяжелую и небезопасную работу крепость и почти первобытную силу русской культуры и тем восстановили сбитое «символизмом» равновесие враждующих инициатив: романского эллинизма и тех вековых восточных традиций, которые всегда понимали искусство, как *постижение* качеств.

Кубизм разрушил старое понимание формы, как некоторой неделимой единицы в царстве живописного выявления; разломал предмет, показав, что форма слагается из элементов материала (цвета, в частности) и пространства; последующей его задачей было собрать в синтетическую (интегрированную, как выражались кубисты), новую форму обломки старых миров; эта задача выполняется художниками-кубистами и по сегодняшний день; она является предельным их достижением, самой чистой и напряженной их мыслью. Ни для Татлина, ни для Малевича такое, в конце концов, эстетическое разрешение впервые на протяжении многих веков поставленного вопроса не являлось делом; они справедливо усмотрели в этом продолжение старого, личного и лирического творчества; и каждый по-своему искали выхода.

Татлин провел этот выход на том глубоком чувстве качеств, о котором говорилось выше и которое не может быть определено иначе, как чистая живописная культура, то есть фактически — на работе над материалами. Исследуя свойства материала, он подошел и к вопросу об его протяженности, внешне как бы развивая схему кубизма, по которой форма определялась, как отношение фактур к синтетической композиции (или

точнее — конструкции) на плоскости. Место плоскостной синтетической композиции заняла в этом новом этапе на пути развития формы — такая конструктивная связь материалов, которая обусловлена их действительным, хотя и живописным бытием в реальном пространстве — их реальной протяженностью. Для художника никогда не было тайной, что живописные поверхности имеют свои оси, которыми определяется их положение в плоском пространстве (принципы композиции по кругу, треугольнику и т<ак> д<алее>), но только после того, как были живописно исследованы сами материалы, а не только поверхности, оказалось возможным говорить о глубоком и органическом построении формы в пространстве: о конструкции в реальном пространстве. Работа над такой конструкцией и завершила путь Татлина от деформированного разрушенного предмета, через изучение материала, к новой вещи.

Новая вещь и вообще вещь с некоторых пор стала фетишем нашей художественной молодежи; в этом отношении многими допущены невероятные преувеличения: слова и работа Татлина поняты, как какая-то система индустриализма, как современная форма прикладничества. Для такого понимания Татлина у меня нет данных; «вещь», насколько я понимаю, есть только форма новой утилитарности и в новом искусстве занимает то же место, какое предмет занимал в старом. Такая замена обусловлена именно стремлением нового искусства быть тождественным жизни, ибо сделанная вещь в такой же мере реальность в ряду всех тех реальностей, из которых слагается жизнь, в какой мере нереален (иллюзорен) предмет, изображенный на холсте. Придавать большее содержание пресловутой идее о вещи пока не представляется возможным.

Если Татлин через изучение материала вышел из кубизма к новой вещи, то путь Малевича во многом противоположен, и прежде всего противоположен методологически. Малевич не только никогда не исследовал качеств, т<о> е<сть> не изучал материалов, но он не вносил в свое творческое состояние и той чистоты профессиональной культуры, благодаря которой искусство понимается как мироощущение, как постигающая, а не познающая деятельность. Творчество Малевича — мировоззрение, в котором действие интуиции всегда сопровождается некоторой системой, как бы замыкающей опыт художника. Эта система во многом рационалистична в характере того западного рационализма, сияющим венцом которого есть и будет теория относительности со всеми ее острыми и прозрачными, но неприложимыми[6] выводами. Если творчество Татлина — чистый опыт в недрах самой живописи-жизни, то Малевич — это снаряд, посланный человеческим духом в небытие, в чистую пустоту интуиции, где единственными реальностями являются отношения и связи. Строго говоря — и говоря вслед за самим художником — здесь уже кончается «царство живописи», и искусство вылетает в такие области, где нет ничего, кроме формы. Замечательно при этом то, что Малевич именно через кубизм нашел этот выход, казалось бы невозможный в романо-эллинистических традициях. Ни один французский художник, вероятно, не мог бы встать на этот путь; он обусловлен предельной независимостью в отношении профессиональной живописно-материальной культуры. Надо было из всех элементов кубизма выбрать элемент пространства и при этом в возможно меньшей его материализации для того, чтобы с такой инерцией ото-

рваться от истоков живописи. Говорю о пространстве лишь постольку, поскольку говорю о кубизме, ибо, как только Малевич вырвал пространство из системы кубистического построения, оно тотчас же получило смысл формы; но только не той интегрированной и наполненной *живописным веществом* формы, которая есть след пересечения материала с пространством, а чистой формы пространства, мыслимой и познаваемой живописным разумом.

Как ни характерно для системы Малевича отрицательное отношение к ремеслу живописи, тем не менее и его интуиция, и все его последующие рационалистические построения по своему происхождению живописны. Даже тогда, когда он утверждает первыми формами мира квадрат и круг — квадрат, как актуальную форму, присущую человеческой инициативе, и круг, как пассивную форму природы,— то и в этом мы чувствуем живописца, приводящего в порядок мир через зрение; когда же он показывает нам эти первые формы окрашенными в черный, красный и белый цвета, из которых красный и черный являются высотами чистых напряжений — цветовых и формы, белый же есть высшее напряжение цвета вообще (бесцветный свет) — живописное происхождение его работ очевидно; вся особенность их только в том, что это — абстрагированная живопись, развернутая в совершенно ином плане, чем тот, в каком развивается профессиональная живописно-материальная культура. В этом отношении про творчество Малевича нельзя даже сказать, что оно противостоит творчеству Татлина или дополняет его, как ночь дополняет день; оно нигде с ним не совпадает, ни утверждая, ни отрицая той стихии, которая делает Татлина одним из наиболее глубоких исследователей материала и его качеств. Единственно, что их может объединить — это генезис их творчества, и еще — отношение к искусству, как к формирующему началу жизни. Но это последнее является признаком почти всего нового искусства.

В группе петроградских художников уже давно особое место занимает мастерская художника Матюшина[7]; влияние этой мастерской на художественную жизнь Петрограда, именно в направлении развития актуальных и формирующих сил искусства, достаточно для того, чтобы вслед за Татлиным и Малевичем назвать эту мастерскую. И характерно как раз то, что здесь мы имеем дело в гораздо большей степени со школой, чем с личным творчеством. Мастерская Матюшина — это богатая опытом, и опытом, последовательно продуманным, педагогическая студия, ставящая своей задачей физиологически воздействовать на сознание; улучшение аппарата восприятия через сложную систему живописного опыта — постулируется Матюшиным, как первый и неизбежный шаг на путях к новому искусству; отсюда напряженная работа над глазом, в первую очередь — над его обострением, затем над согласованием его с другими воспринимающими мир и жизнь органами; позитивистический характер методов, развитых этой школой, в сочетании с полной независимостью в выборе живописных форм, дал художникам, работающим в мастерской, ряд блестящих наблюдений, ценность которых станет очевидной только тогда, когда мастерской будет дана возможность влиять на высшие художественные школы России. Тот, во всяком случае, факт, что целая мастерская работает над повышением активности человеческого организма — достаточный показатель

того напряжения, с каким сейчас русские художники обосновывают роль искусства, как формирующего начала жизни.

На линии тех достижений, которые связаны с именами Татлина и Малевича, мастерская Матюшина занимает место экспериментально-исследовательской лаборатории и, в целом, остается в пределах основных задач, поставленных именно этими художниками-новаторами. Поэтому имя самого Матюшина, равно как и имя Филонова (о последнем ввиду субъективности его творчества в пределах настоящей статьи говорить не буду), легко включается в цепь имен, которым, вслед за Татлиным и Малевичем, принадлежит инициатива борьбы за новые формы в русском искусстве. Это как бы старший возраст нашего поколения. Но есть в новом русском искусстве и более молодые художники, деятельность которых развилась уже тогда, когда основные направления революционного движения в современном искусстве были намечены. К их числу принадлежат — в Петербурге — Бруни, Тырса и Митурич[8], а затем В. Лебедев, Н. Лапшин и некоторые другие; особняком, и по существу выпадая из движения, стоят художники Альтман и Анненков. Впрочем, есть еще одно имя — имя достаточно известное по многим выставкам нового русского искусства — его следует назвать прежде всего, так как работы, связанные с этим именем, целиком развиваются в плане исследования живописных материалов и генетически, хотя самостоятельность их не подлежит сомнению, восходят к инициативе Татлина. Это имя — С. Дымшиц-Толстая[9]. Ни в какой мере не умаляя значения ее работ, нам бы хотелось только возразить против ограничений, допускаемых художницей в отношении понимания роли и назначения живописных материалов. Татлин, исследуя материалы, никогда не опускается до позитивизма, столь характерного в работах Дымшиц-Толстой. Для него материал не застывшая, непроницаемая конкретность, которую можно измерить мерами длины или веса, утвержденными международными конвенциями, именно нет — материал в работах Татлина только чистое качество культуры, живописное вещество, наполняющее мировое пространство; поэтому его опыт в отношении материала не конкретен, не имеет тяжести догмата; это всегда живой опыт напряженного огромной чуткостью организма и при этом опыт, не ограниченный ни данным местом, ни временем. Дымшиц-Толстая, наоборот, почти с убеждением, ставит свои опыты в такие условия, в которых роль материала сводится к весьма ограниченной роли полуфабриката или даже сырья, т<о> е<сть> именно предельно конкретизирует качество, до того, что оно даже перестает быть элементом культуры, становясь объектом индустрии, агит-искусством, или «искусством в производстве». Повторяю, это не умаляет живописного значения ее работ, но это засоряет самое дно культуры, именно культуры, противопоставленной в наши дни индустриальной западноевропейской позитивной цивилизации. Весь смысл этого противопоставления в чистоте традиций русского искусства. И поэтому работы Бруни и Митурича, равно как работы В. Лебедева и Н. Лапшина, несмотря на то, что формально они гораздо дальше, чем работы Дымшиц-Толстой, от творчества Татлина, по существу более укрепляют очистительную силу, вынесенную им из далекого прошлого русско-восточного искусства.

Я не имею возможности в пределах настоящего обзора сколько-нибудь подробно говорить о деятельности названных художников (в особенности о деятельности П. Миту-

рича и Тырсы, более двух лет уже не выставлявших<ся> в Петербурге) — каждый из них заслуживает особой статьи. Хочу только отметить то, что как бы вновь или впервые вырвано ими из стихии живописи и чему они придали значение самостоятельных проблем в сомкнутом ряду тех задач, которые развиты Татлиным (отчасти и Малевичем). К тому же художники эти и сами считали себя — один больше, другой меньше — учениками Татлина, так что во многом их работы, в особенности ранние работы, повторяют опыт Татлина. Тем значительнее самостоятельность их последующих изысканий, из которых многие подымаются до той высоты, где независимость становится уже отрицанием, где отрицается как раз та форма, которая некогда утверждалась, как общее дело.

Для Татлина форма не есть элемент, она слагается; самостоятельное значение она получила в работах Малевича, но у Малевича понятие форм явилось в результате сложного соединения опыта и системы. Форма, как элемент, и при этом в чистом живописном восприятии, исследована в последних работах Бруни и Лапшина.

Есть в мире след, и есть в мире начертание — так характеризует Бруни самостоятельную, как элемент, реально существующую форму. След, как это с детской наглядностью и простотой показано в одной из последних его работ, след человеческой ноги, например, преломляясь в некоторой материальной среде, дает начертание скрипичного ключа; эти две формы, как бы готовыми, существуют в мире; дело художника найти их, каждую в том слое, который соответствует характеру этой формы; таким образом, мир в его историческом росте не рассматривается традиционно, как какая-то развертывающаяся во времени лента, а — в слоях, он как бы чертится рукою художника по поясам и складывается, примерно так же, как кубисты складывали (интегрировали) предмет; и опять мы видим то же отношение между новой формой и формой кубистической, какое видели у Татлина; там вещь во всей силе своего реального существования заменила изображенный (иллюзорный) предмет; здесь исторический мир подобно тому, как когда-то изображенный, иллюзорный предмет, интегрируется формирующей силой искусства. В обоих случаях искусство перестало быть пассивным и созерцательным деланием и стало делом жизни, именно тем, в чем и есть его подлинность, его тождество самой жизни.

В последнее время Бруни со значительной энергией отталкивает от себя индивидуальное право деформировать жизнь, например, нарушая покой круга, как некоторой формы. В этом сказывается глубокий со стороны художника протест не только раннему футуризму, но и всякой революционности в области искусства; здесь как бы замыкается кривая пути, начало которого — изображение окружающего, а конец — кто знает, может быть, тоже — изображение окружающего, преображенного, но это уже другой вопрос, и он еще будет поставлен. Характерно во всяком случае то, что работники нового искусства, хотя бы частично, пришли к такому утверждению формы, которое диаметрально противоположно тому, что говорилось об этом лет десять тому назад.

Если Бруни характеризует понятиями следа и начертания самостоятельную, как элемент, реально существующую форму, то Н. Лапшин понимает ее как живописный знак. Реальность, даваемая жизнью в хаосе, в быте, в случае, осаждается в сознании художника, как знак. Знак есть конденсированная реальность, как бы ее живописная субстан-

ция; это жизнь, наслоением собранная в форму. При этом не безразлично, ни для самой формы, ни для ее живописного выражения, в каком материале осаждается реальность. В этом отношении работы Лапшина противоположны работам Бруни. Для Бруни материальная среда, в которой он находил следы и начертания, не участвовала активно в строении формы, она только привносилась, как разлитая в мире стихия качеств; для Н. Лапшина материал — состояние знака, как бы его коэффициент, без которого самый знак, как форма, только абстракция, лишенная живописного смысла. Можно ли определить отношение Бруни и Лапшина к форме, как идеалистическое и материалистическое — не знаю, но думаю, что не будет грубой ошибкой сказать, что форма у Бруни есть результат живописного наблюдения, форма же Лапшина — результат живописного осязания.

Мне осталось теперь характеризовать творчество еще трех названных уже работников нового искусства: Митурича, Тырсы и Вл. Лебедева. Но о Митуриче и Тырсе ввиду того, что более двух лет я не видел их работ, говорить не могу, с той точностью, какая для этого требуется. Митурич несомненно один из самых крепких и самых проницательных художников младшего поколения в новом искусстве; его достижения подняты до высоты самостоятельных проблем и укреплены работами с полным профессиональным напряжением. Можно только сожалеть, что условия нашего существования таковы, что он не может работать здесь с нами (он живет в Новгородской губ<ернии>). Мы нуждаемся в нем, в его руководительстве, во всех начертаниях, сделанных его рукой.

Что же касается Вл. Лебедева, то работы этого художника стоят особняком в кругу тех идей, которые мы пытались раскрыть в настоящем обзоре. Его значение велико, главным образом, как интенсивно одаренного и вполне владеющего профессиональным мастерством художника-рисовальщика, «графика». Живопись служит ему чаще всего, как подсобный материал в его работах над поверхностью бумаги, которую он, действительно, заставляет жить так, как она еще никогда не жила под рукою русского художника. Чувство фактур предельно им интенсифицировано, техника развита, он напряженно работает над обоснованием конструктивного построения — и лучшее, что можно было бы сделать — говорить о нем отдельно; не потому, конечно, что «графическая» форма (техника) живет другой жизнью, чем форма живописная, а потому, что самая работа Лебедева над бумагой носит такой характер, который сейчас далеко отбросил бы нас в сторону — и к иной терминологии, чем та, какая выбрана нами для настоящего обзора, и к совершенно другому кругу идей. Однако вовсе не назвать имени Вл. Лебедева значило бы допустить пробел, в особенности при обзоре работ петербургских художников, потому что Вл. Лебедев характерен именно для Петербурга. К тому же закон, согласно которому искусство есть формирующая сила жизни, осуществляется в его работах вполне. Такова непреложность этого закона, его мировое значение; сила и власть нового русского искусства в том, что оно этот закон утверждает, и в том, что ему следует.

ЗАНГЕЗИ

Есть события, значение которых становится понятным много спустя после того, как событие было. К таким относится постановка Татлиным героической поэмы Хлебникова «Зангези»[1]. Поэма шла два раза при полном зале и напряженном внимании, и тем не менее некоторые доброжелательные и искренние люди говорили: мы не поняли ни одного слова. До такой степени трудно понимать и чувствовать необычное, к чему еще нет привычки. И «популяризация» здесь не может помочь; Татлиным было сделано все, чтобы облегчить понимание этой постановки: намеренно играли не артисты, а учащаяся молодежь (студенты горняки, универсанты из Академии Художеств) для того, чтобы не отводить внимания слушателей от самой поэмы, не затемнить ее смысл актерской техникой; в постановку были введены объяснители — лектора; наконец, сам Татлин живописными работами своей мастерской провел простую и умную параллель речевому материалу поэмы. И все оказалось недостаточным. Не поняли самого главного, того, что казалось, даже не может вызвать недоумения, что должно было быть само собой очевидным.

Думаю, что кроме привычки к обычному, причиной непонимания является страшный, победоносно живущий сейчас в искусстве рационализм. Никто не хочет чувствовать, все анализируют, какой-то сплошной «формальный метод» — наши современники. Недаром один из тех, которые говорили: «ни одного слова не понимаем», после доклада Якубинского[2], вкратце (после первой части спектакля) истолковавшего формально строение поэмы, сказал: теперь начинаю кое-что понимать.

Поэтому Хлебникова нельзя понять прежде, чем не почувствуешь ее безумия.

<...> я пою и безумствую!
Я скачу и пляшу на утесе[3].

«Зангези» не опыт сюжетосложения, не лаборатория речевых новообразований, не рационалистическое построение в законах рока — это одна из самых синтетических бессюжетных мистерий нашего времени, какой-то изумительный, громадный, над нашим столетием повисший платок, ткань. Хлебников — ткач, смерть, война, революция, крушение западноевропейской науки, язык — материалы его станка. Никак нельзя иначе

воспринимать его поэзию; нельзя и спрашивать, как это делали в эти два вечера слушатели, верны ли, научно обоснованы ли его законы времени и его теория корней. Да если бы даже они были глупо неверны (а этого никто не посмел утверждать), то и тогда бы оставалось незыблемым их поэтическое значение. Вспоминается замечание Пушкина: поэзия должна быть глуповатой. Разве в его время искусство уже боролось с самым страшным своим врагом — рационализмом?

Постановку «Зангези» Татлин развернул по принципу «слово — единица здания, материал — единица организованного объема», таким образом было достигнуто тождество работы художника и поэта. Но, думаю, не в этом дело и не это для нас сейчас ново. Татлин достаточно большой мастер, чтобы не ошибиться при демонстрации поэтических и живописных тактов, не найти контакта, не объединить в целое разнородные материалы. Да и осмелится ли кто-нибудь сомневаться после всего того, что Татлиным было показано и о нем сказано за все эти годы, в его чувстве материала (вкусе). Гораздо важнее и интереснее то, что «Зангези» в целом была татлиновской постановкой, т<о> е<сть> что Татлин был в данном случае созидателем театра, действия; режиссером, актером и художником одновременно. Задача тем особенно трудная, что «Зангези» не пьеса, а поэма, и что ее нужно было инсценировать, т<о> е<сть> изобрести, или точнее, найти в ней действие. Не могу сейчас рассказывать, какими приемами разрешал эту задачу Татлин (кое-что схематически им самим изложено в статье «О Зангези» — «Жизнь искусства», № 18[4]), и какую он обнаружил техническую изобретательность и остроумие, хочу только засвидетельствовать, что на мой взгляд в Татлине мы имеем одного из самых чутких к театру людей.

Можно очень хорошо знать сценическую и актерскую технику, иметь большой театральный опыт, не сделать ни одной против театра, как художественной формы, ошибки, и тем не менее оставаться чужим и мертвым к духу театра человеком. Так чаще всего и бывает. В Татлине живет подлинный живой дух театра. В свое время, по прочтении одной небольшой работы Лобачевского, Гаус писал Болиаи, что этот никому неизвестный русский математик — единственно мыслящий в духе геометрии человек[5]. Мыслить и чувствовать в духе того материала (или шире — формы), над которым работаешь, едва ли не один из объективных признаков того, что мы называем гениальностью, и во всяком случае признак большой одаренности. Тот факт, что зал Музея Худ<ожественной> Культуры, где была поставлена поэма Хлебникова, несмотря на «домашность» спектакля и «рукодельность» технической его стороны, был наполнен духом театра — дает нам право утверждать, что перед нами действовала инициатива большого театрального заряда. Возможно даже, что ограниченность в выборе средств выражения (отсутствие, например, профессиональных и тем самым задерганных, превращенных в фабрику актеров), равно как элементарность приемов освещения (два простых и бегавших по залу прожектора), отсутствие костюмов и грима большинства игравших способствовали нарастанию этого духа, как бы обнажая самую сущность театра, ему одному свойственную власть над временем и пространством. Но даже если и так — не все ведь из того, что отсутствовало (сцена, театральные машины, технически богато разра-

ботанный свет и пр<очее>), отсутствовало случайно, актеры были исключены самим Татлиным, костюмы и грим, кулисы и занавес и т<ак> д<алее> — тоже; следовательно, здесь мы уже имеем дело с сознательным действием, с волей, руководимой каким-то высшим чутьем — тем, что называем интуицией. Силой интуиции, живущей в самых недрах сознания Татлина, и обязаны мы тому, что не актеатры, не бесчисленные прозябающие студии и фэксы[6], а небольшой зал Мятлевского дома[7] оказался наполненным подлинным духом театра, древним, как само искусство, духом — и не стареющим, что бы ни делали александринцы и что бы ни говорили эксцентрики.

Вот почему постановка «Зангези» есть событие; быть же ему понятным и действенным мешают те же александринцы и фэксы; день их — сегодняшний день; время Татлина-Хлебникова где-то еще впереди. Но когда оно придет — не раз вспомнит об этих двух вечерах, иссушая мозги над восстановлением того, как было; а реставраторам будут хлопать в ладоши не одни только звезды.

ГОСУДАРСТВЕННАЯ ВЫСТАВКА

<...>

На выставке этого года[1] резко обозначились две расходящиеся полосы в новом искусстве. Одна захватывает существо живописи Сезанна, богато развивается в кубизме и затем, как бы принятая на сильные плечи Татлина, выходит на новый путь; колея Сезанна — кубизма теряется на этом новом пути среди иных следов, из которых отчетливо виден след малярного мастерства и русской иконописи. Художники этой полосы представляют мир, как отношение материалов, и полагают, что материал есть единственное основание (элемент) живописи. В духе этого понимания работает «Центральная группа объединения новых течений в искусстве»[2]. Самым сильным из них, подавляюще сильным, остается по-прежнему Татлин. То, что может быть названо «малярными» опытами его мастерской — доски («Звездная азбука» к постановке «Зангези»), действительно превосходные работы над краской, как материалом. Задача этих работ на первый взгляд проста, но тот, кто работал над краской и имеет воспитанный на материале глаз, знает, что она трудна; превращение сырой (тюбиковой) краски в проработанный длительно действующий цвет, не теряющий при этом сущности самой краски, его стихии, — одна из самых трудных задач для живописца; следует помнить при этом, что работа над цветом становится легкой в том случае, если художник разрешает ее в духе поверхностного импрессионизма (нагнетания света в цвет) или эстетизма — красивости цвета; то и другое, впрочем, противоречит стихии цвета, как материала, и поэтому по существу задачи цвета не разрешает. Из других работ Татлина изумителен простой рисунок Моряка (к «Моряку-Скитальцу»)[3]: широко-обобщенное построение формы, обусловленное изображаемым материалом (промасленной и прорезиненной тканью); на мой глаз, это одна из лучших работ, безотносительно к направлению, на всей выставке. Наконец, характерны для Татлина рисунки «нормали костюма»[4], обозначающие (вслед за «Памятником») совершенно конкретный выход на «нужное», согласно новому лозунгу художника: «не новое, не старое, а нужное».

<...>

ИЗ ДНЕВНИКА (1923–1924)

15 февраля 1923 года

В одну из пятниц пошел с Ан. [Ахматовой] в Кубу[1] менять карточки; встретили Татлина. Я был совершенно ошеломлен его «версальским» обращением с Ан. Татлин был сама элегантность! Очень звал Ан. к себе, уверял, что у него тепло, на замечание Ан., что у нее очень ноги мерзнут, сказал: «Ноги ваши поставим на печку – докрасна накалим – не бойтесь, холодно не будет», – обязательно хотел условиться тут же о дне. Между прочим Ан. уже была как-то у него осенью и ждала, что он придет к ней; помнится мне, что Татлин даже назначил день, но не пришел; поэтому, когда увидел Ан. в Кубу, тотчас подошел и сказал во всеуслышание: «Велите так на колени перед вами и встать?» Я не помню, да и не записать всей «изысканности татлинского обращения». Я недоумевал. Сговорились о дне (вторник), Татлин звал и меня.

16 февраля 1923 года

Татлин сказал Ахматовой: «Вы еще, может, в люди выйдете, работайте только».

5 июля 1924 года

Был интересный разговор с Татлиным. Трудно передать разговор, какой бывает иногда, когда среди участников хоть один настоящий и большой человек – Татлин обаятелен, совершенно непередаваем в письме, с прекрасными детскими и горячими интонациями, искренне, всегда с какой-либо большой мыслью – чудо-дитя – огромный ростом человек. Между прочим он говорил об аэроплане, над постройкой которого он, видимо, работает. Резко порицал строение и внешность существующих аппаратов, указывал на сложность их и на то, что эволюция их конструкции чрезвычайно запутана и не органична. О приборах, имеющихся на современных аппаратах, сказал: «что же они с собой целую канцелярию тащат», – и еще: «летают с совнаркомами». Все это происходит по Татлину оттого, что они «от науки полетели», а не от органических способностей и чувств. Не знают или не хотят знать, как птицы летают, а все мудрствуют. «Я, – говорит Татлин, – все равно не поверю их гроссбухам, а полечу сам по себе, как дышу, как

плаваю. Мои средства летать всегда будут совершеннее их аппаратов со всасыванием» — (новые английские воздушные машины). Тырса, присутствовавший при разговоре, пытался синтезировать технику и организм, говоря, что аппарат есть продолжение тела; Татлин не сдавался, хотя получалось такое впечатление, будто Татлин хочет, действительно, лететь на руках. «Воздух есть тоже материал,— продолжал Татлин,— и если его органически изучить, то мы будем владеть им, как камнем, железом или водою». Этой идеей Татлин одержим.

В разговоре резко противопоставлял Китай и Россию Европе и Америке. Считает, между прочим, что мы вступили в начальную полосу культуры, подобную архаике. Форму рассматривает, как результат смысла и назначения вещи; украшение есть дезорганизация формы. Попутно Тырса сказал о Малевиче, что он то же делает, что делали декоративные архитекторы (неоампир — ренессанс — и все мирискусничество — Лялевич, Перетяткович, Фомин, Щуко и пр.) с той только разницей, что последние украшали фасады, кстати легко соскабливаемые, а Малевич украшает форму, но это в равной мере эстетство и гибель существа формы <...> Ан. как-то обратила мое внимание на то, что старые петербургские дома, развалившиеся и лишенные карнизов, окон, балконов, пилястр — все-таки архитектурны, просто в отношении работы архитектурной массы в пространстве — они стоят, «как римские развалины», «а поскоблите эти новые фасады, что останется? — неуклюжие пустые коробки». У Ан. вообще изумительное чувство архитектуры, вообще пространственной формы.

Затем Татлин показывал свой костюм — мне он приятен просто эстетически. И зло на Петроодежду; какое бы это имело значение для Европы, если бы из России приезжали вместо куцых парижских пиджаков — люди, одетые в платье татлиновского покроя! Какая самостоятельность от Европы, какая твердость поступи была бы в этом простом и, в сущности, совершенно достижимом акте! Но эти дураки и мерзавцы умеют только расстреливаться за кражи и взяточничество... В формах татлиновской одежды есть что-то от плеч и движений архангелов русской иконы (Святой Троицы, например).

РУТИНА И ТАТЛИН

Еще Энгельмейер сказал: «Рутина немыслима без творчества, как и творчество немыслимо без рутины»[1]. А мы всё привычно противопоставляем гения среде, и уж если человек одарен великими силами, так он обязательно должен «восстать на море бед»; вся старая романтика о «великом человеке» построена на таком «восстании». Романтика — это лучшее, что есть в человечестве, но и романтика бывает разная.

Татлин, как это многим уже известно, работает последнее время над тем, чтобы сделать печку, одежду, кровать; я буду говорить пока только о печке, о татлиновской печке, потому что относительно ее больше всего недоумевают.

Прежде всего — что такое эта пресловутая печка, напугавшая одних, вызвавшая смех, иронию и издевательство других?[2] Опишу ее кратко: с внешней стороны это кафельный параллелепипед, лишенный каких бы то ни было украшений и не имеющий строго установленных пропорций; таким образом о форме печки можно говорить только, как о чем-то последующем, непосредственно вытекающем из самой конструкции. По конструкции татлиновская печка состоит из топки со сложными и переменными ходами, благодаря которым печка или может быть прогрета вся, или только центральная ее часть — духовая камера. Духовая камера устроена так, что она одновременно служит и плитой; проще говоря, это — плита, закрытая духовой коробкой; сбоку застекленное окошко, чтобы смотреть в камеру; в дымоходах крючки для копчения и т<ак> д<алее>, все остальное — детали, и к делу не относится. Смысл этой печки в том, что она одновременно может нагревать комнату, сохранять относительно очень долго — как всякая кафельная голландка — внутри себя, т<о> е<сть> в данном случае, в духовке, тепло и таким образом дает возможность иметь всегда теплую пищу (воду) и служит, наконец, плитой. Никакого другого смысла печка сама по себе не имеет и, вероятно, может быть сложена всяким хорошим печником.

Почему же так много говорят и даже спорят и сердятся по поводу такой обыкновенной, простой и нужной печки? А говорят и спорят много — тому свидетель я, которому страшно надоели эти разговоры, до того, что я решился написать обо всем этом статью.

Говорят об этом главным образом потому, что печку сделал Татлин, художник; самый одаренный, стихийно одаренный человек; что Татлин действительно самый одарен-

ный художник нашего поколения — не сомневается, кажется, уже никто; я представляю в этом отношении только то исключение, что для меня Татлин — гордость; горжусь его именем, тем, что он присутствует на земле в то время, когда мне суждено жить.., но это может быть пристрастие и гипербола — возможно; за это я, вероятно, и отвечу.

Спорят об этом, т<о> е<сть> о татлиновской печке потому, что люди не умеют чувствовать чисто и думать просто.

Сердятся же оттого, что ко всему прочему они испорчены дурной романтикой и мертвым эстетизмом, они косны и самоуверенны.

Татлин сделал печку и утверждает, что он художник и занимается только искусством,— значит печка есть произведение искусства, а печник = (равен) художнику? — так в недоумении, в ужасе и гневе восклицают профессионалы, в особенности те из них, которые искусством считают только то, что находится в эрмитажах. Я бы не стал ни утверждать, ни отрицать равенства между печником и художником, печкой и произведением искусства — совершенно бесполезная трата времени и слов; ни у меня, ни у тех, которые считают искусством только то, что в Эрмитаже, нет в кармане декрета или выписки от управдома о том, что есть искусство и что есть дело художника, а если по душе и незлобно (хоть мне это и трудно) поговорить с теми же «эрмитажниками», то выяснится, что и они во всяком случае согласны считать искусством деятельность или результат деятельности человека, наполненного некоторой творческой живописно-пластической (или поэтической и музыкальной) стихией, через которую этот человек созерцает, преобразует или строит мир; а при таком широком понимании искусства и Татлин, и его печка покрываются без остатка терминами «художник» и «произведение искусства». В самом деле — строя печку, Татлин строит жизнь и строит ее собою, своим духом — сознанием, которое, как это известно знающим работы Татлина, в достаточной степени наполнено живописно-пластической стихией, больше того — одержимо ею, одержимо до страстности, до исступления, до гениальности. Значит, вопрос может быть только в том, действительно ли, и в какой мере, стихия эта сказалась на постройке печки, ну, если хотите, перелилась из Татлина-художника в создание его рук, в его произведение. Постараюсь ответить на этот вопрос полностью. Прежде всего мы **не знаем,** как определить живописно-пластическую стихию, т<о> е<сть> тот эстетический элемент, благодаря которому любой материал, простой, например, холст и простые масляные краски, становится художественной ценностью; мысль человеческая за все двести пятьдесят веков своего существования не определила нам этого эстетического элемента; мы не знаем его, но мы его чувствуем, так что и говорить я буду дальше о чувстве и чувствовании, а не о знании. Ведь, рассматривая Джиоконду Леонардо да Винчи, мы тоже не знаем, откуда проистекает неизъяснимое удовольствие, испытываемое нами перед этой простой поверхностью, покрытой масляными красками, холста; оно где-то там в пространстве и материале, в реальности, которую мы называем Джиокондой. Подобно этому, когда я слушаю Татлина и вместе с ним рассматриваю его печку, я тоже испытываю «неизъяснимое наслаждение» перед этой реальностью, сквозь которую прошла простая, изобретательная, остроумная мысль человека, прошла и оформилась и материале

и пространстве, т<о> е<сть> как раз в тех элементах, которые составляют глубочайшую сущность всего живописно-пластического мира. И если есть какая-либо разница между этими двумя наслаждениями, то она заключается в том, что в первом случае мы получаем удовольствие от предмета, предназначенного к созерцанию, а во втором — от вещи, имеющей практическое назначение, но ведь от этого само чувство, которое мы своим внутренним опытом определяем, как живописно-пластическое, т<о> е<сть> эстетическое наслаждение, нисколько не меняется; разве мы отрицаем художественную ценность табакерки, амфоры, неолитического горшка или палеолитического топора только потому, что они являются предметами утилитарного назначения? Крайние эстеты не решаются доходить до такого отрицания, самое большое — они замалчивают эти предметы в своих «историях искусств». Какие, следовательно, могут возникнуть здесь недоумения и какие еще нужны доказательства? Художественное произведение есть реальность, рождающая в нас некоторое чувство, и очень часто, хотя, может быть, не всегда, такое чувство вызывается тем, что лучше всего может быть определено, как вольная игра наших творческих сил. Мне кажется, что во всем, что делает Татлин, есть доля такой игры, веселой и легкой игры больших творческих сил.

Но я не хочу ни особенно настаивать на «эстетическом» значении татлиновской печки, ни утверждать тождество этой эстетики с эстетикой хотя бы той же Джиоконды; и если вообще я об этом заговорил, то только для того, чтобы показать, что у нас нет формальных оснований считать татлиновскую печку не произведением искусства, т<о> е<сть> иначе говоря,— нет оснований отрицать ее эстетическое значение. Поэтому лучше всего было бы договориться так: пусть те, которых сегодня я называю «эрмитажниками», не отрицают эстетического значения татлиновской печки, а я не буду этого значения утверждать — и поговорим о другом, о более важном и более для всех нас интересном — о том, что значит, что Татлин захотел сделать печку, что значит, что художник стал делать печки. В подтверждение же того, что именно это более важно — и кстати для укрепления нашего договора — скажу следующее. Мы ведь, действительно, не знаем, что есть искусство, и пожалуй, имеем некоторое основание утверждать, что произведения человеческих рук становятся «искусством» (в эрмитажном смысле слова) только после того, как их коснется время, сделав свой страшный отбор; а пока они, эти произведения с нами — они еще не ценности искусства (мертвые ценности?), а живые участники нашей жизни, наших страстей и орудия нашей воли; вот почему важно не столько их эстетическое значение, сколько их жизненный, бытовой, или, если хотите, символический смысл в нашем миру, в том клубке борющихся сил, который — наша жизнь.

Год тому назад Татлин выкинул лозунг: искусство не правое, не левое, а нужное[3]; лозунг простой, и очевидный, но над ним стоит задуматься. Прежде всего, зачем Татлину понадобилось повторять этот трюизм: искусство нужное; разве кто-либо когда-либо отрицал нужность искусства или разве в наше время не кричат громче всего о нужности (да еще наиширочайшей нужности) искусства? Больше того, разве вообще может существовать или утверждаться ненужное? Нет, конечно. Когда Татлин говорит о нужном

и говорит с отрицанием: не правое, не левое — он говорит о том, что искусство, которое творится в наши дни, не совпадает с потребностями эпохи, что между жизнью, какой ее чувствует Татлин, с искусством — разрыв, и что этот разрыв не может быть оправдан ни левизной, ни правотой художника. Что же это такая за жизнь, которую учуял Татлин, и какое искусство нужно этой жизни? На этот основной вопрос Татлин ответил печкой. Такой ответ прежде всего означает, что внимание художника с особой пристальностью сосредоточено на том, что обычно именуется бытом, и при этом не на верхних слоях быта, не на том, что является избытком, т<о> е<сть> как бы выходит из быта и служит надстройкой и украшением его, а на нижних бытовых слоях, на том, что есть повседневная человеческая потребность. В самом деле, что может быть более обычного, иначе говоря, бытующего, чем печка, и что может быть проще, чем сделать печку, соответствующую быту; в данном случае, дело в простоте и соответствии — [это] ясно из того, что Татлин не сделал ни электрической, ни даже газовой, словом, никакой американизированной плиты, а сложил обыкновенную дровяную печь на потребность всем и каждому. «Время для американизированных печей в условиях нашего русского быта,— говорит Татлин,— еще не пришло». Нам нужны вещи в такой же мере простые и примитивные, как прост и примитивен наш быт. Мнение это представляется мне особо замечательным. Так думать может только человек, свободный от ложного и пустого пафоса, обладающий сознанием и вкусом, очищенным от нездоровой романтики эстетических эпигонов XIX века.

Не только безвкусно, но и преступно в эпоху такой смены социальных отношений и такого падения старых ценностей, какие мы переживаем сейчас, становиться на ходули эстетических тонкостей, не замечая происходящего, ничему не научаясь и ничего не забывая.

Искусство грубеет, искусство падает, кричат профессионалы,— но грубеет и падает все, рушится вся структура Европы, и в глубину — ее социальный строй, и в ширину — ее карта. Глупо же делать вид, что ничего не происходит, и, держа над головой мертвые эстетические ценности, подпирать плечами пустоту. Старый мир рухнул и вместе с ним рухнула для художника возможность делать то, что он привык делать,— и он стал делать то, что ему в окружении его быта, всей его жизни оказалось нужным делать; и эстеты не унимаются — печку? —да, печку. Но почему же печку должен делать не печник, а художник? — А что такое художник? Человек, изобретший на принципе катящегося камня, а может быть, бревна, первое колесо — был или не был художником? Он им был и он им не был, он был художником, поскольку в материале и пространстве оформил быт своего времени, и он им не был, поскольку сделал для себя, в своем обиходе полезную вещь и остановился — остановился, потому что должен был остановиться, чтобы пользоваться этой вещью, укрепив тем самым рутину своего быта. И это нормально, потому что художник не абстракция и не существо «миров иных», а человек, живой, бытующий человек, исшедший из земли и для земли. Сила Татлина в том, что он именно такой человек, с крепкими и глубокими корнями; он дышит одним дыханием со своей землей и живет духом своего столетия. Нищ этот дух, грубо его

тело, примитивна его культура — что же делать, зато дух этот и эта культура — живые ценности. Хорошо, когда есть избыток, когда, играя, можно украшать и благоденствовать, но когда этого нет, когда мы — нищие, разве должен художник перестать существовать или (в лучшем случае) изнемогать в романтической борьбе за умершее прошлое. Нет не должен. И Татлин этого не делает, он существует в меру окружающей его культуры, сознавая, вероятно, что он, Татлин, и его культура есть живая творческая ценность, бóльшая, чем любые музейные ценности. И вот эту живую ценность, эту жизнь, мы, современники, должны беречь, ибо у нас нет другой жизни, которая помогла бы нам укрепить и оформить наш быт, или, шире говоря, быт и стиль пришедшего с нами века.

ИЗ ДНЕВНИКА (1925)

18 февраля 1925 года

Хочется в Москву, видеть Бруни и Митурича. Хотя в Петербурге сейчас и Татлин, и Малевич, и Филонов, но все кажется, что остатки жизни все-таки в Москве. Татлин сделал новую модель «башни», но он опять в дикой и тупой ярости, совершенно невозможен; на днях разломал какие-то двери в Музее и снова исступленно кидается на Малевича. Нигде ничто не «вертится», все стоит; мертвое качание, что-то зловещее в мертвой тишине времени; все чего-то ждут и что-то непременно должно случиться и вот не случается... неужели это может тянуться десятилетие? — от этого вопроса становится страшно, и люди отчаиваются и, отчаиваясь, развращаются. Большей развращенности и большего отчаяния, вероятно, не было во всей русской истории. Была аракчеевщина, была николаевщина и Александр III, но это были деспотии, давившие стопудовыми гирями «отсталой идеи», а сейчас не деспотия и даже не самодурство, а гниение какого-то налета, легшего на молодую и живую кожу; этот налет обязательно сгниет и погибнет, и поэтому все, что сейчас — совершенно бесплодно, в гораздо большей степени бесплодно, чем аракчеевщина и Александр III. Не страдаем, как страдали, например в <19>18—<19>22 гг. (страдания тех лет были несомненно плодоносными), а задыхаемся, вянем и сохнем, разлагаемся и корчимся в смертельных корчах и в смертельной опасности, но почему-то все знаем, что не к смерти и что смерти не будет. Испанией все-таки мы не станем. Л. сказал, вернувшись недавно из-за границы: «На Западе полная возможность работать, но очень плох материал, у нас прекрасный материал и никакой возможности работать». Это, вероятно, правда.

Май 1925 года

Пришел Татлин, очень подавленный матерьяльной нуждой, сказал: «если подыхать буду, все свои вещи сожгу и разорву, ничего им не оставлю; я, знаешь, озлился...»

Как мы все погибли, поймут ли это когда-нибудь.

ПОСЛЕДНЯЯ ВСТРЕЧА Н. ПУНИНА И В. ТАТЛИНА

В конце лета 1947 года была создана Академия художеств СССР во главе с президентом Александром Герасимовым. Академия должна была играть роль нового пресса для приведения всех художников к нормам «соцреализма». Академия стремилась опереться на исторические авторитеты. В январе 1948 года с большой помпой проводилась торжественная сессия Академии, посвященная 100-летию со дня рождения В. И. Сурикова. К юбилею была организована выставка, состоялось заседание в Большом театре, впервые были развешены в залах Музея изобразительных искусств полотна Дрезденской галереи для ознакомления с ними избранной публики.

Н. Пунин был командирован в это время в Москву для работы над докторской диссертацией «Александр Иванов и проблемы традиций». Николай Николаевич поехал в Москву с Мартой Андреевной Голубевой и со мной.

Одна из глав диссертации Н. Пунина была целиком посвящена библейским эскизам Ал. Иванова, и Николай Николаевич большую часть времени провел, их изучая. Николай Николаевич и я подолгу сидели в тесной комнате фондов Третьяковской галереи, перелистывая альбомы Александра Иванова. Николай Николаевич уже видел их когда-то в Румянцевском музее, теперь он стремился глубже их понять; для меня они были новы.

Мы посетили торжественное заседание, восвященное В. И. Сурикову, в Большом театре. В конце заседания на сцене театра показали фильм — картины В. И. Сурикова; крупным планом на огромном экране возникали сильно увеличенные детали картин. Это запомнилось на всю жизнь.

Через несколько дней пребывания в Москве Николай Николаевич заговорил о том, что хорошо было бы навестить Татлина, с которым они не виделись с 30-х годов. Он посоветовался с московскими друзьями-художниками, те рассказывали, что Татлин живет очень замкнуто, никого не пускает к себе в мастерскую и вряд ли захочет принять Пунина. Наконец, Николай Николаевич решился позвонить. Татлин был неожиданно дружелюбен, пригласил к себе, и Николай Николаевич выговорил, что хотел бы прийти к нему с Мартой Андреевной и дочерью. Татлин согласился.

В назначенный день мы поехали к нему. Дверь открыл он сам. Мастерская мне показалась большой и светлой. В правой части в центре стоял большой биллиард, дверь в жилую часть была заложена кирпичами. Татлин гордился тем, что мастерская не соприкасается с бытом.

Все разместились вначале в левой стороне, Владимир Евграфович сидел на высоком табурете. Разговор не рождался. Отдельные реплики, короткие фразы... Наконец, Пунин попросил его спеть. Бандура, которую он снял со стены, была сделана самим художником. Он обстоятельно рассказывал, как он ее делал, какие породы дерева подобраны им, как он их сушил, склеивал. Биллиард был тоже собственноручной работы.

Татлин запел. Это внесло некоторое освобождение. Вспомнились давние песни, прошлое... Татлин заговорил о театре, о людях, с которыми он теперь работает. Потом перешли к временам Башни, с темпераментом он рассказал о Летатлине. Наконец согласился показать живопись, над которой работал последние годы.

Показывая свои работы, он говорил о грунтах, о том, какое большое значение они имеют для работы, замечательно вспоминал старых иконописцев. Сам он писал и маслом, и темперой. Мне запомнились натюрморты с зеленым луком, с цветами, пейзажи. Некоторые мотивы повторялись, но все было написано с огромной свежестью и вместе с тем твердо и выверено в тоне, в воздушной среде. Для меня его картины были открытием. Николай Николаевич радовался — он видел в работах Татлина подтверждение его предсказаний, его оценок безупречности вкуса Татлина, неповторимости его художественного глаза.

В конце встречи Пунин сказал, оценивая живопись художника: «Надо делать выставку!» Татлин ответил: «Время еще не пришло, — лет через двадцать». Выставке художника было суждено состояться лишь через много лет.

Ирина Пунина



1. В. ТАТЛИН
Букет. 1911—1912
Холст, масло
Государственная Третьяковская галерея, Москва

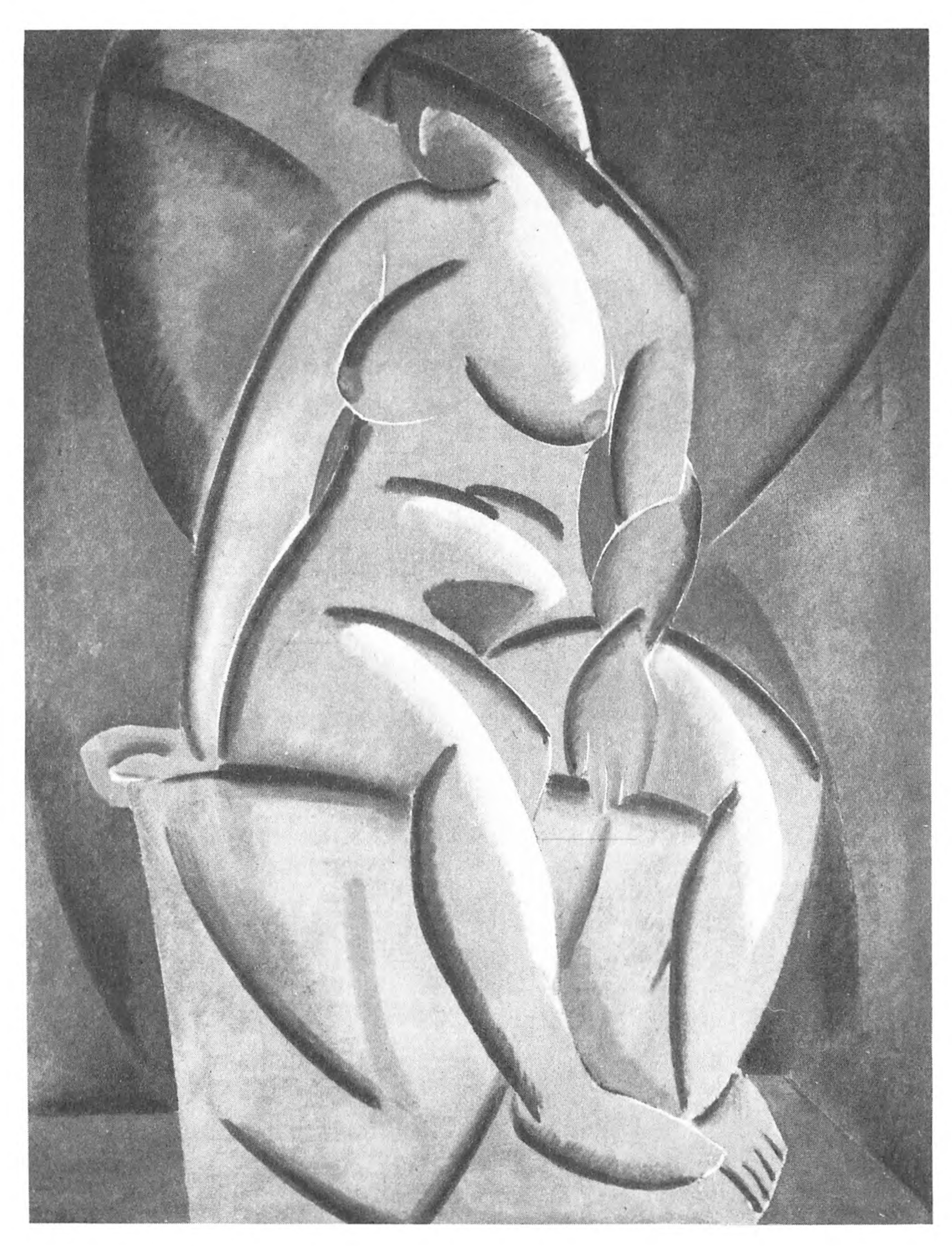


2. В. ТАТЛИН

Матрос. 1911

Холст, темпера

Государственный Русский музей, С.-Петербург



3. В. ТАТЛИН

Натурщица (Композиция из обнаженной натуры). 1913

Холст, масло

Государственная Третьяковская галерея, Москва



4. В. ТАТЛИН

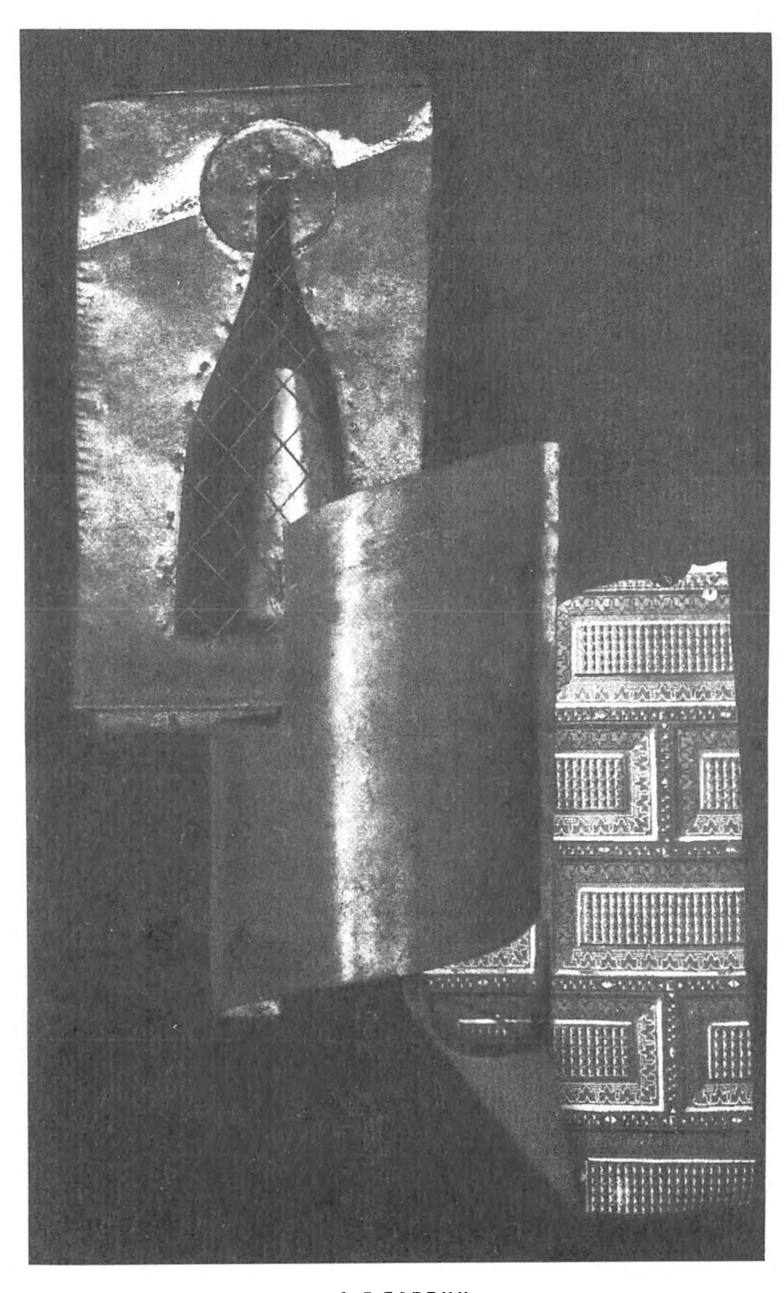
Рыбаки (Композиция из рыбаков). 1912

Холст, масло

Местонахождение неизвестно

Отвечаю на „Письмо
футуристам" Анархия № 27
С измальства занимаясь искусством
воспринимаемое через глаз, я огово-
рюсь за мое слово, которое усовер-
шенствовал мало.
Я тоже согласен с Вами, что
футуристы слишком заняты
кафэ и вышивками разнаго ка-
чества, для императоров и дам.
Объясняю это утратой остроты
художественнаго зрения на 3/5, при-
нимая полноту его за 1.
С 1912 г призывал членов моей
профессии улучшить глаз.
Построив угловые и центровые
рельефы повышеннаго типа
я отодвинул, как ненужное ряд „измов"
— хроническую болезнь современного искусст.

5. Автограф ответа В. Татлина,
опубликованный в газете «Анархия»
(№ 30 от 29 марта 1918 года)
Архив Н. Пунина

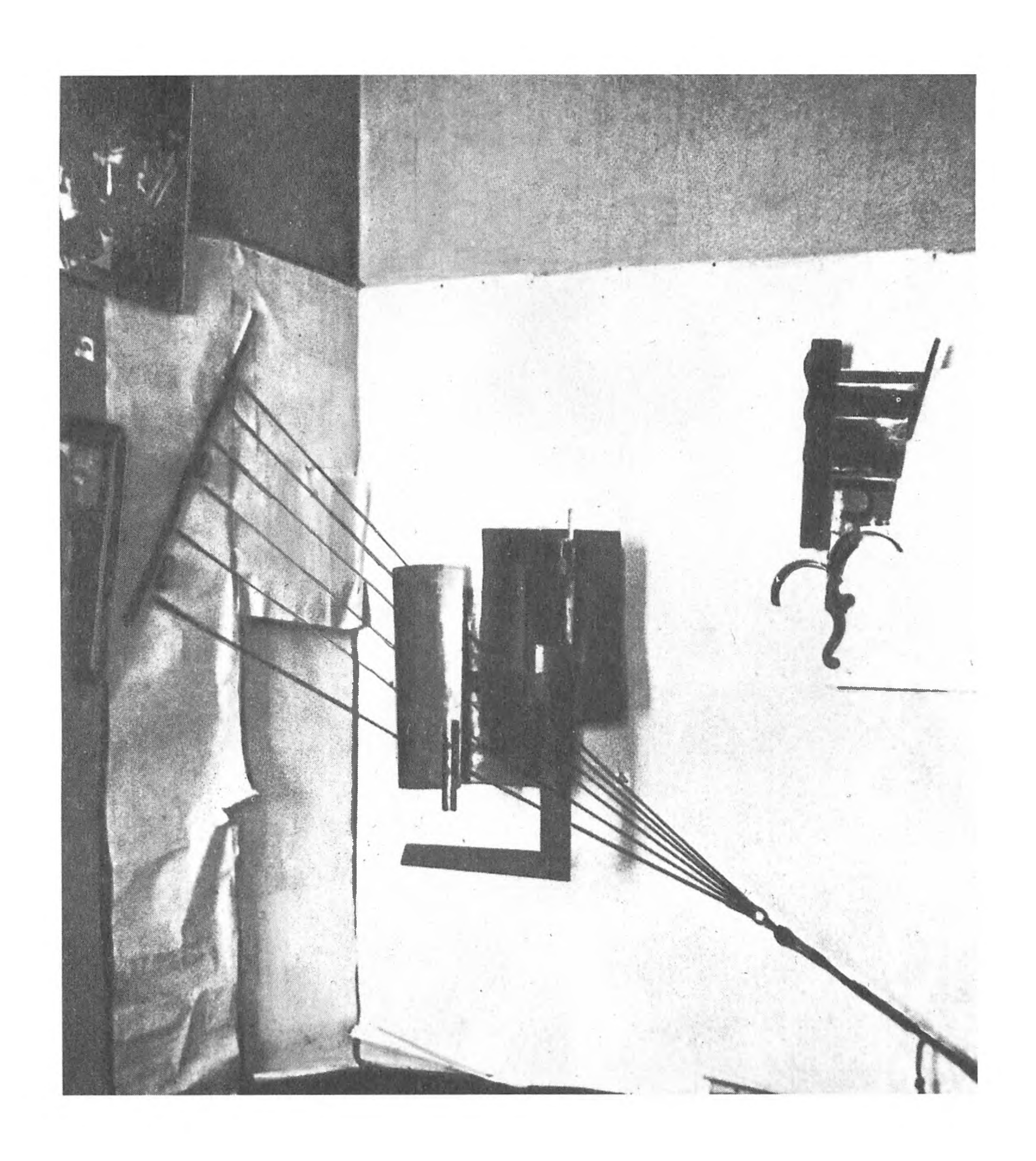


6. В. ТАТЛИН

Бутылка (живописный рельеф). 1914

Жесть, картон, обои

Не сохранился

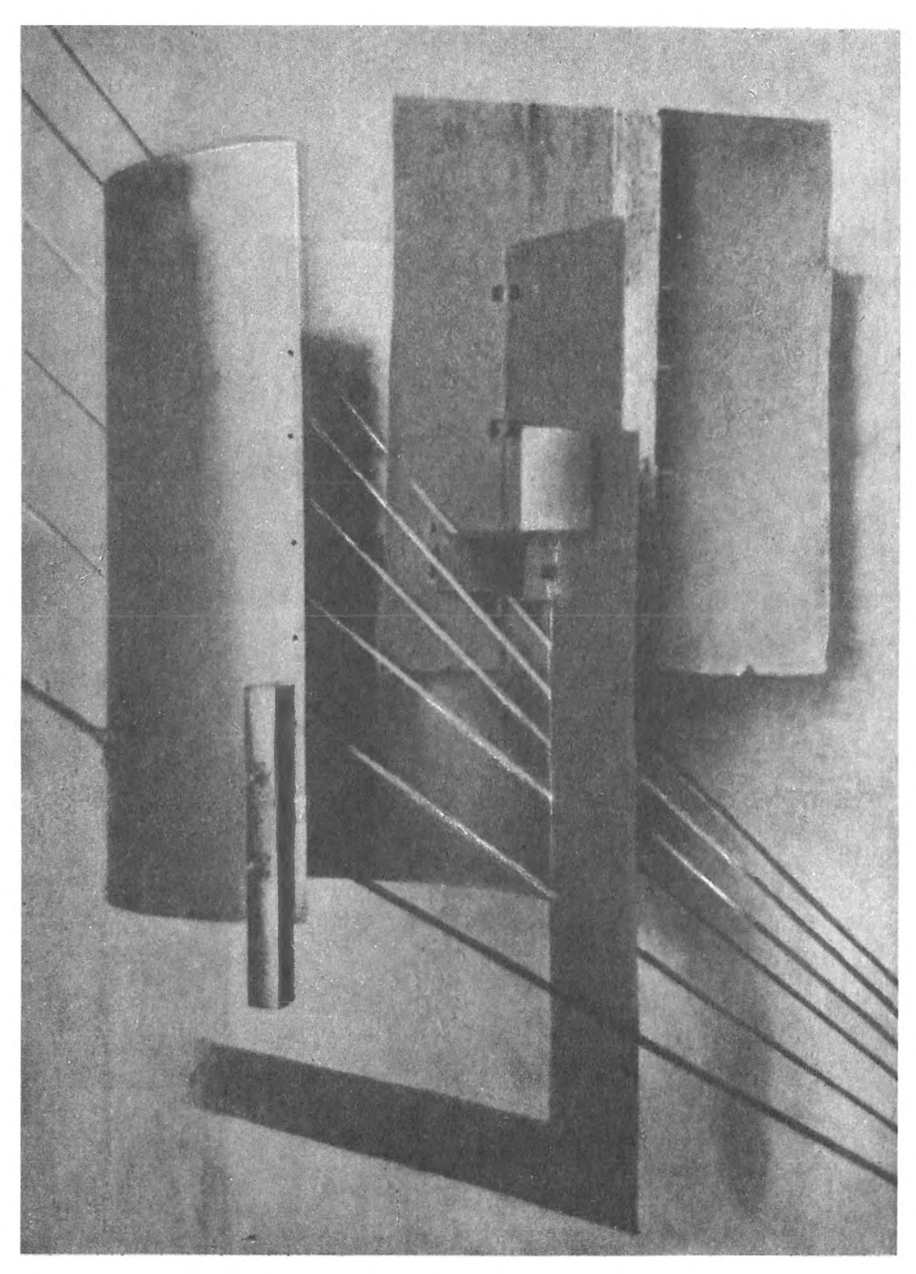


7. В. ТАТЛИН

Угловой контррельеф. 1915

Металл, дерево

Не сохранился

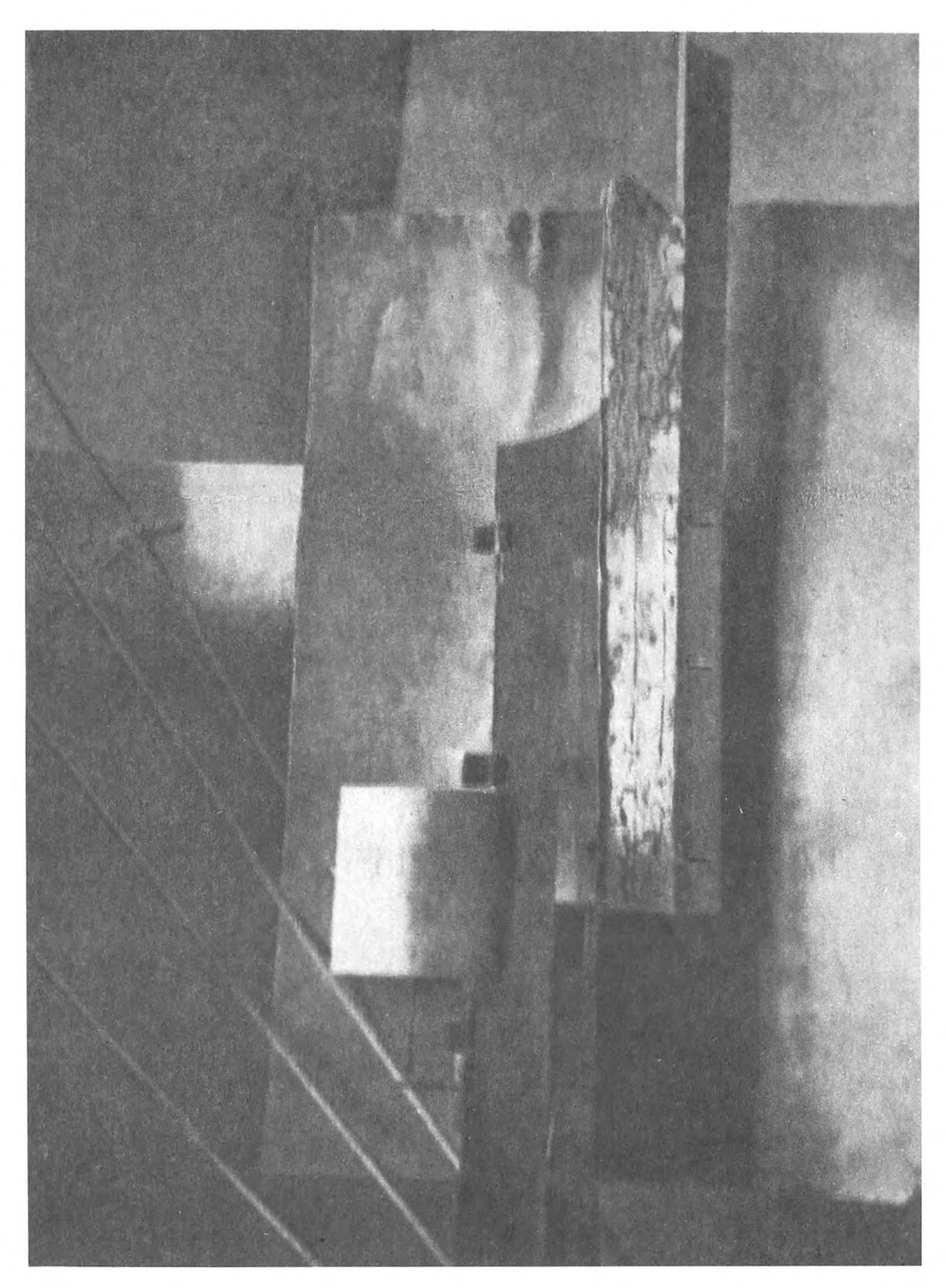


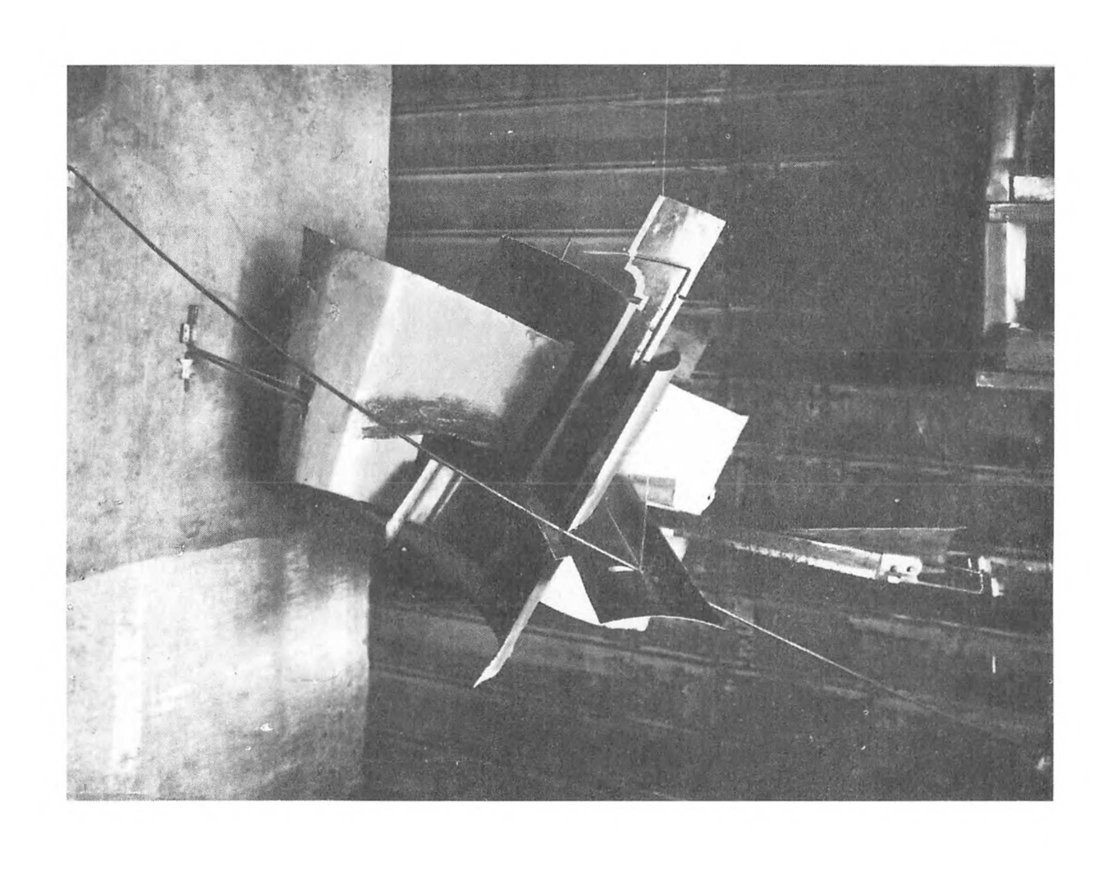
8—9. В. ТАТЛИН

Угловой контррельеф. 1915

Металл, дерево

Не сохранился. Фрагменты



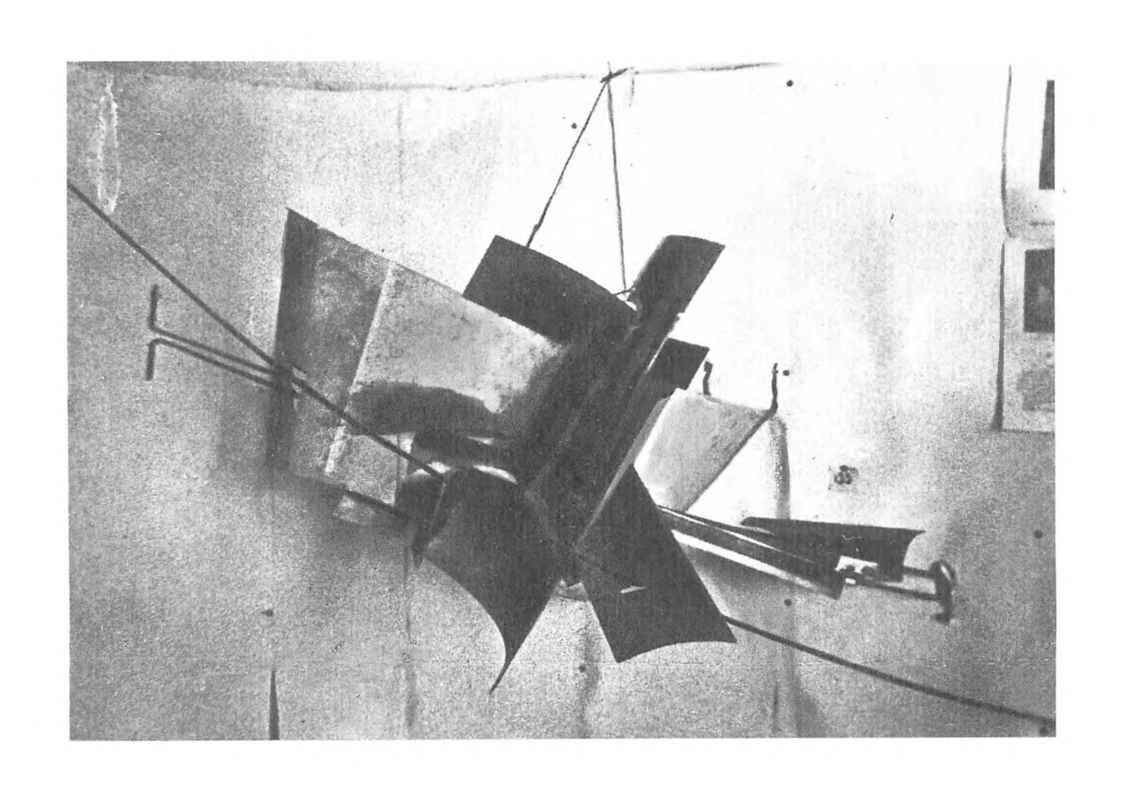


10. В. ТАТЛИН

Угловой контррельеф. 1915

Железо, алюминий, левкас

Не сохранился

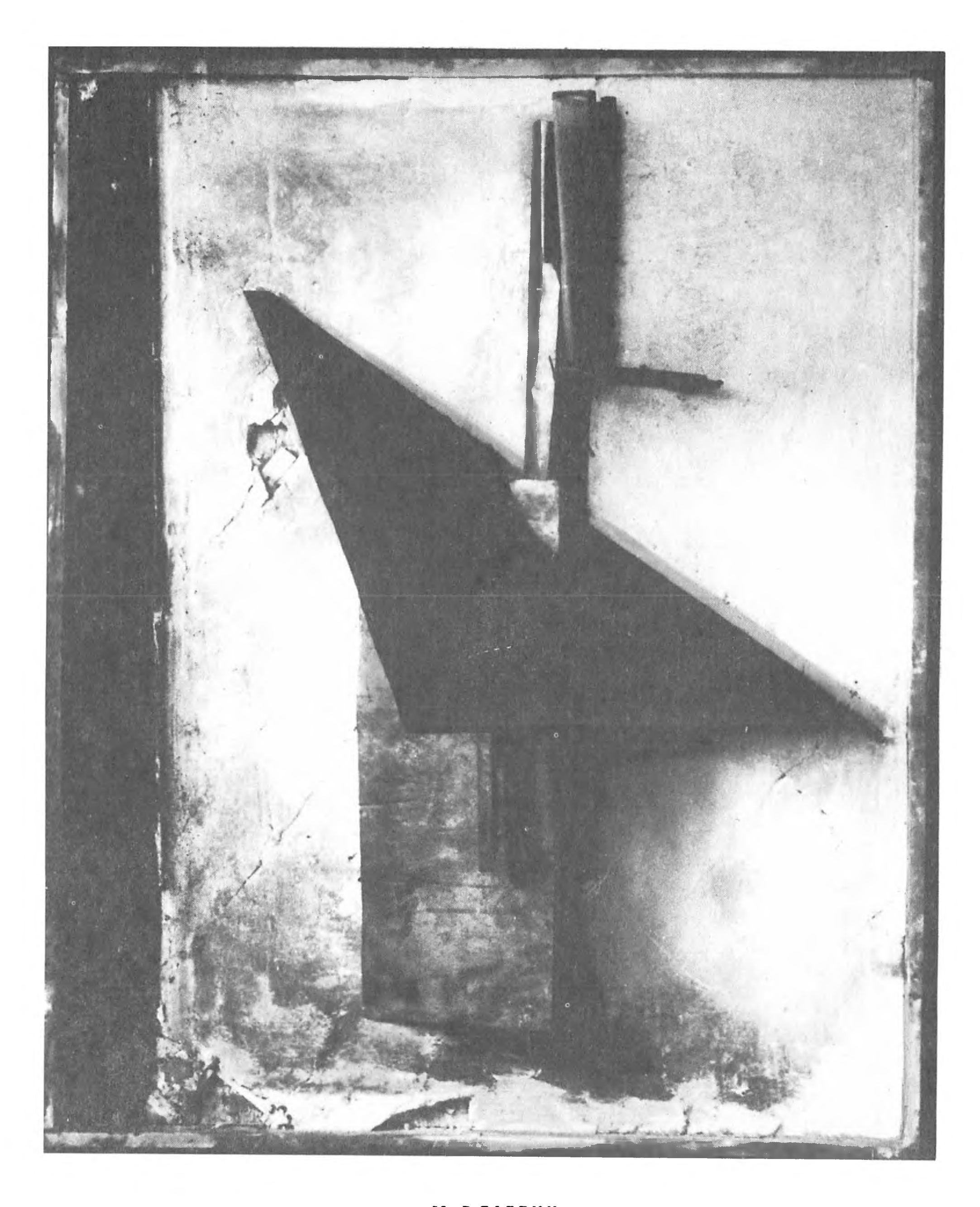


11. В.ТАТЛИН

Угловой контррельеф. 1915

Железо, алюминий, левкас

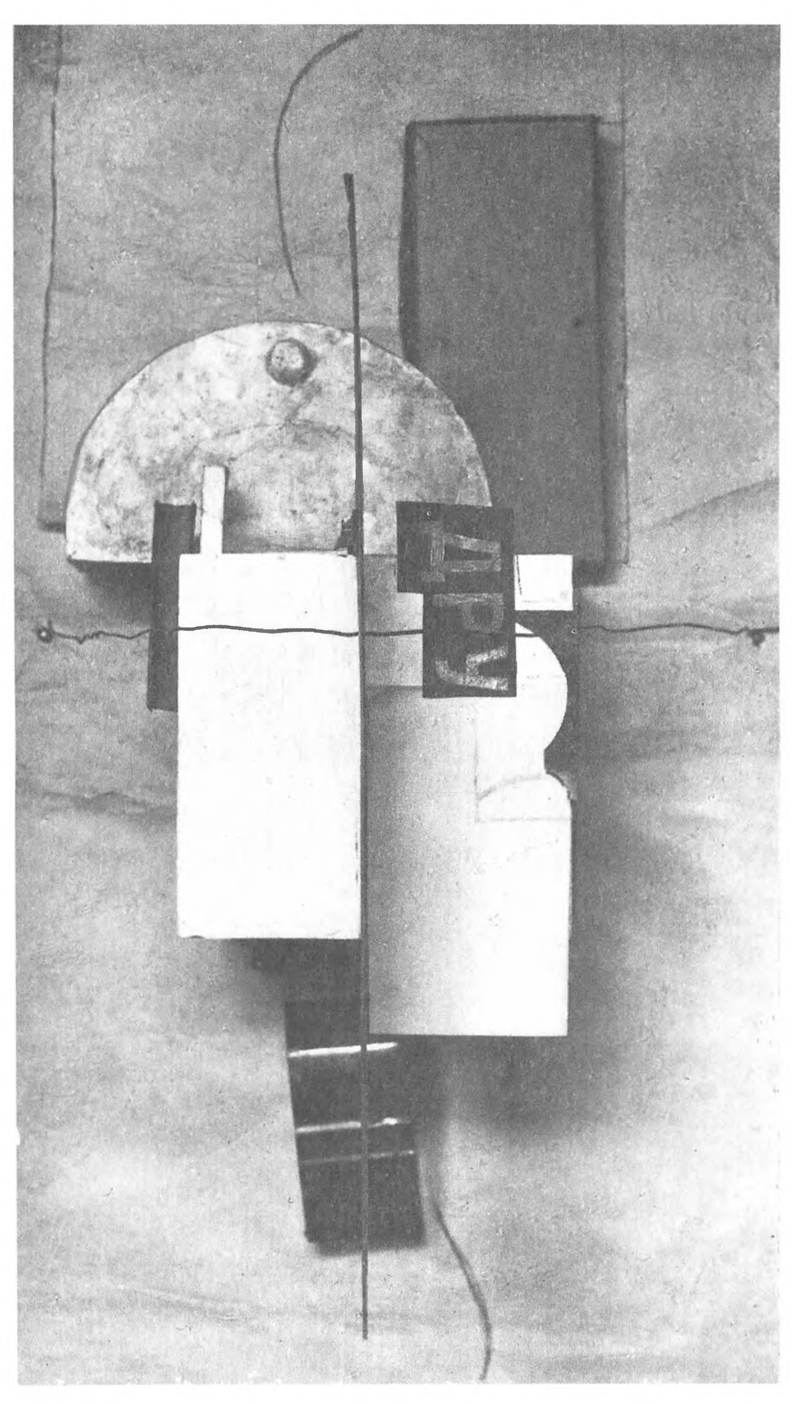
Не сохранился



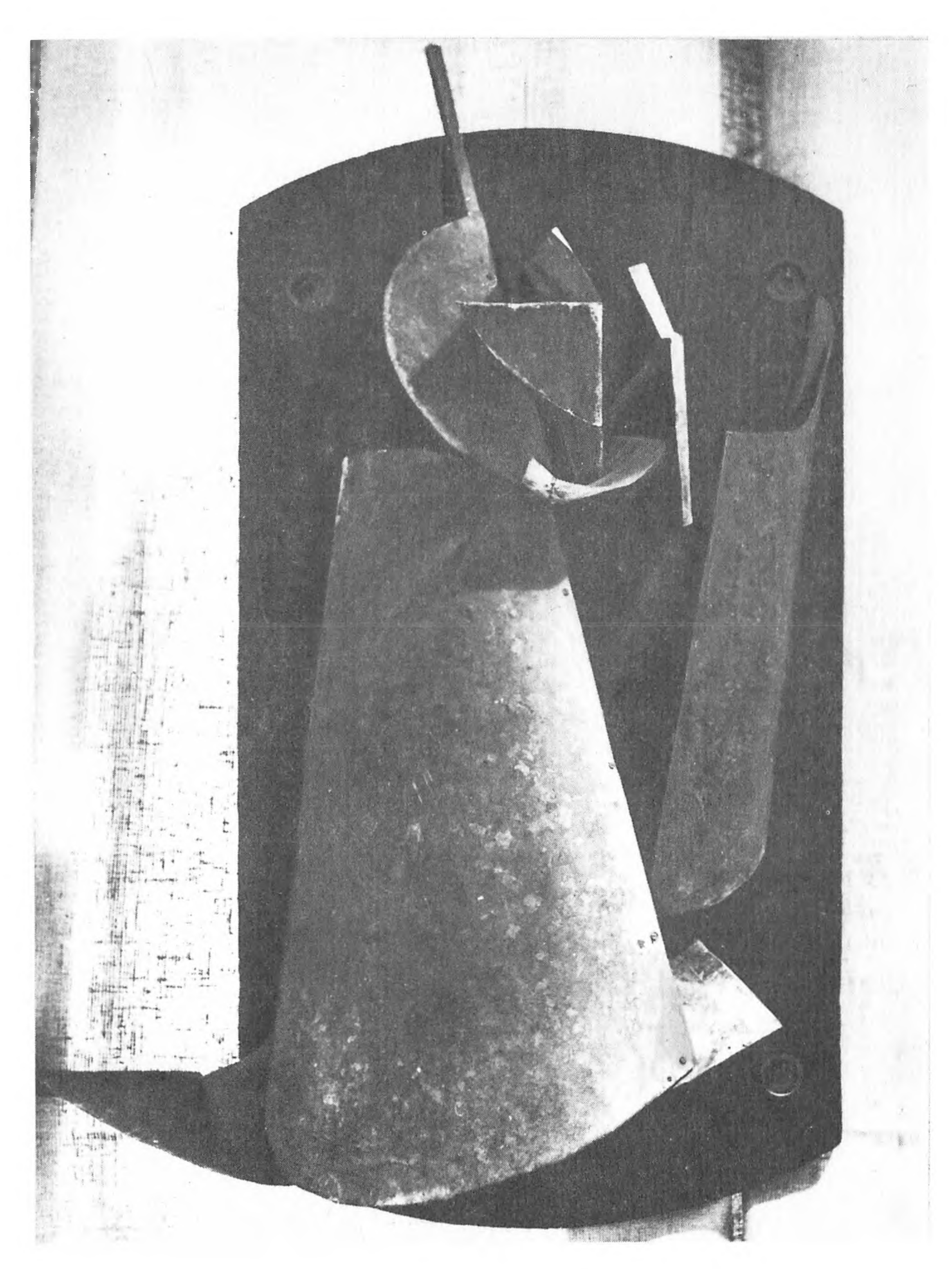
12. В. ТАТЛИН

Материальный подбор: железо, штукатурка, стекло, гудрон. 1914

Не сохранился



13. В. ТАТЛИН
Рельеф.
Зима 1916/1917
Картон,
металлическая проволока
и другие материалы
Не сохранился

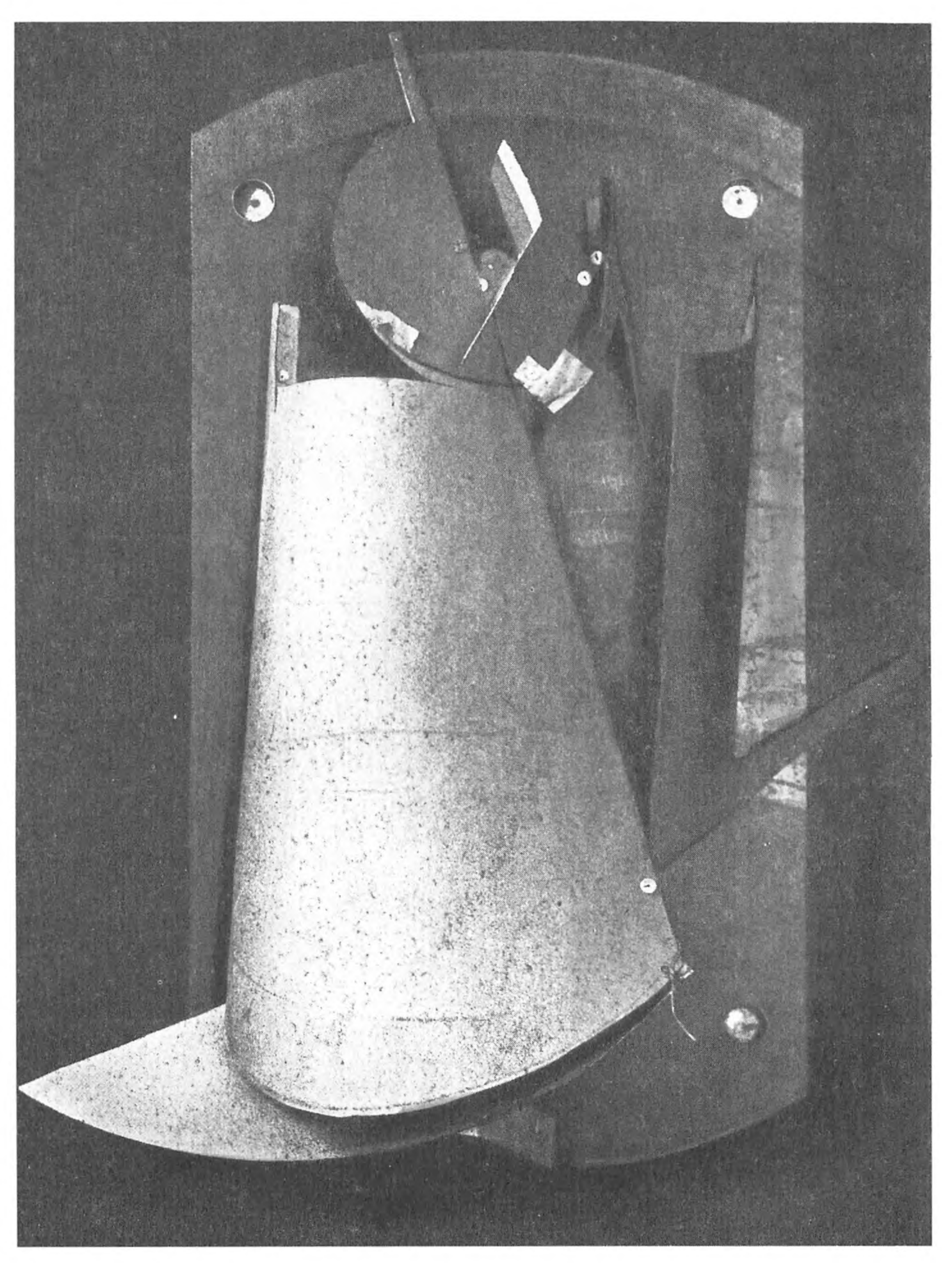


14. В. ТАТЛИН

Материальный подбор. Зима 1916/1917

Кровельное и оцинкованное железо, дерево, цинк

Государственная Третьяковская галерея, Москва

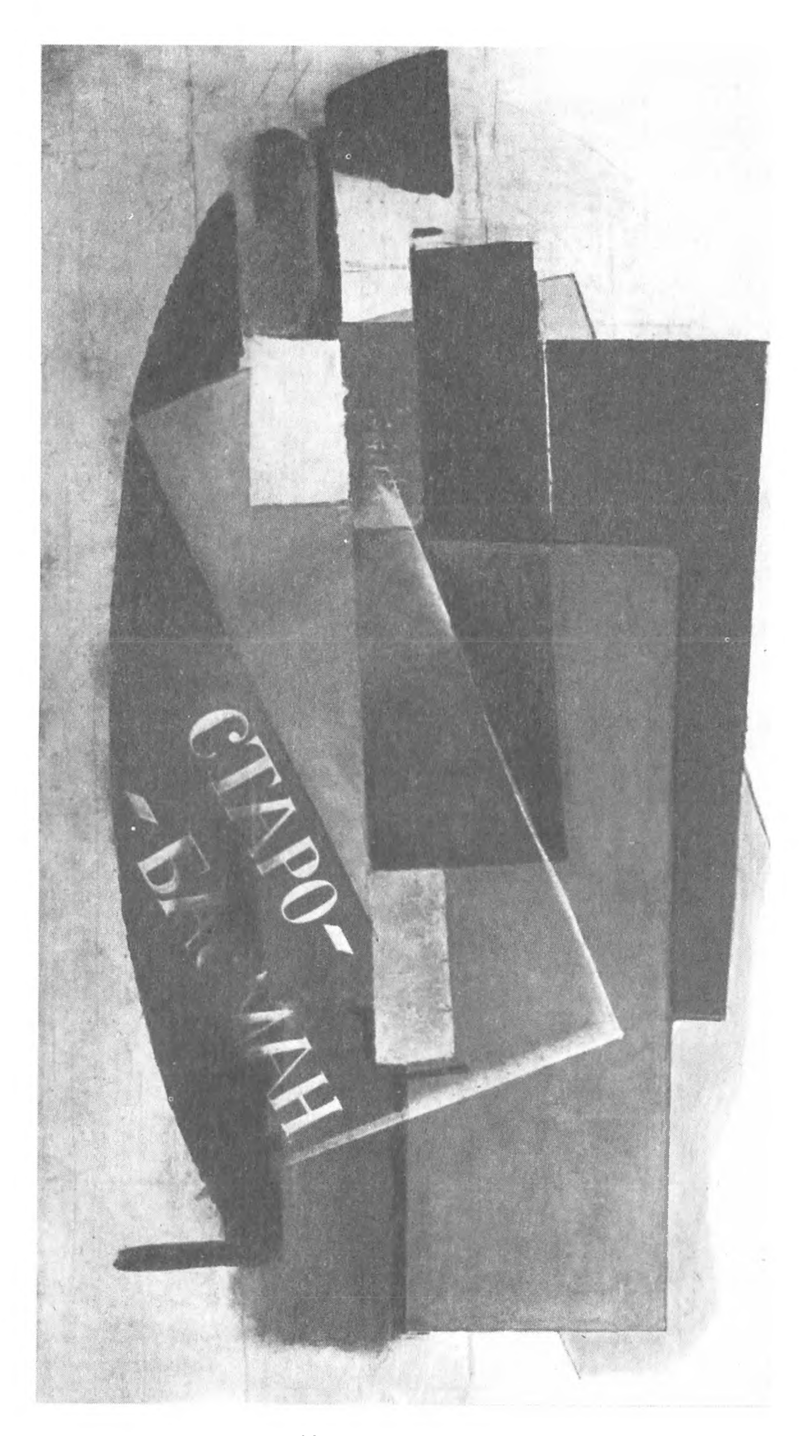


15. В. ТАТЛИН

Материальный подбор. Зима 1916/1917

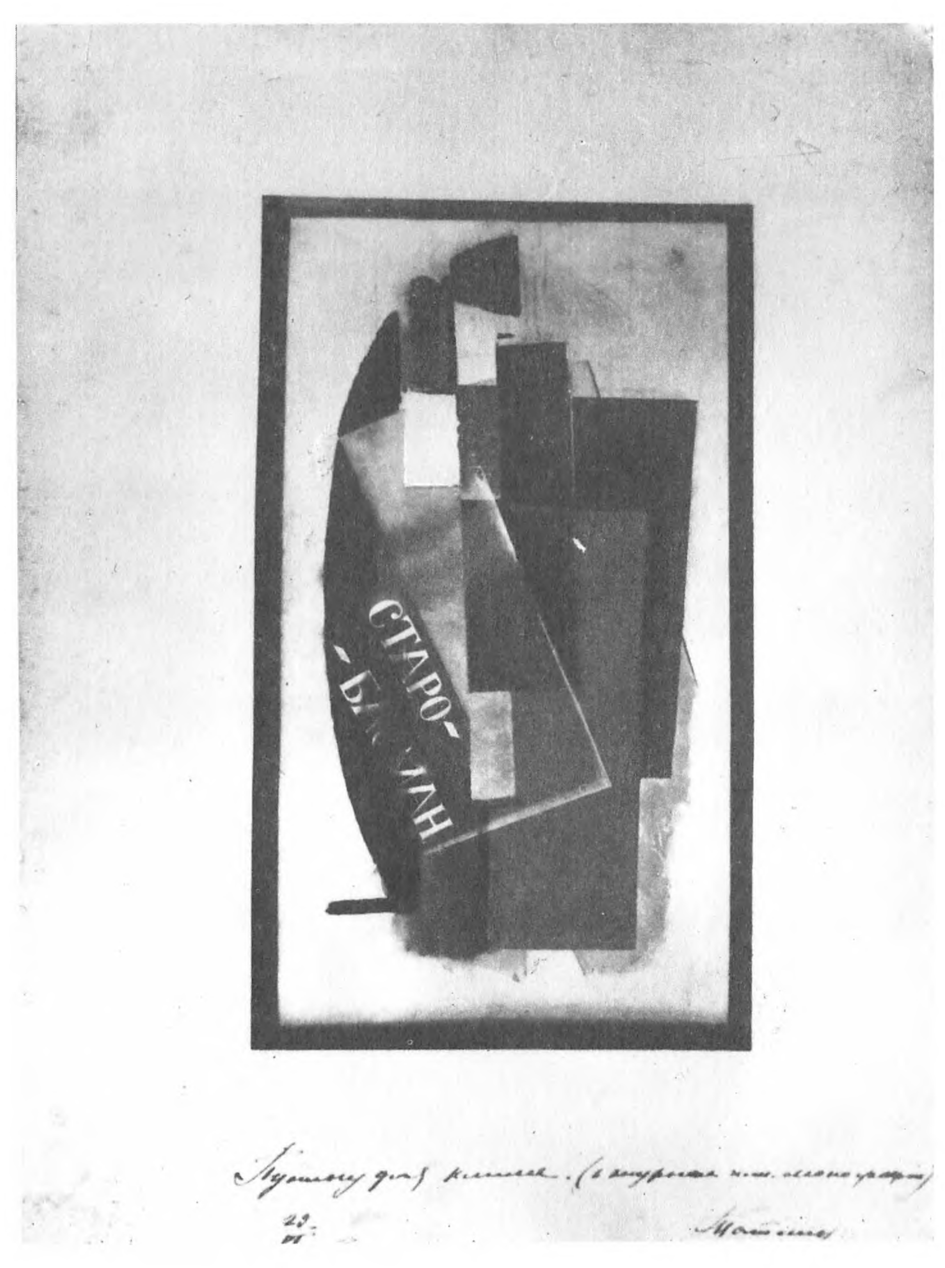
Цинк, палисандр, ель

Не сохранился

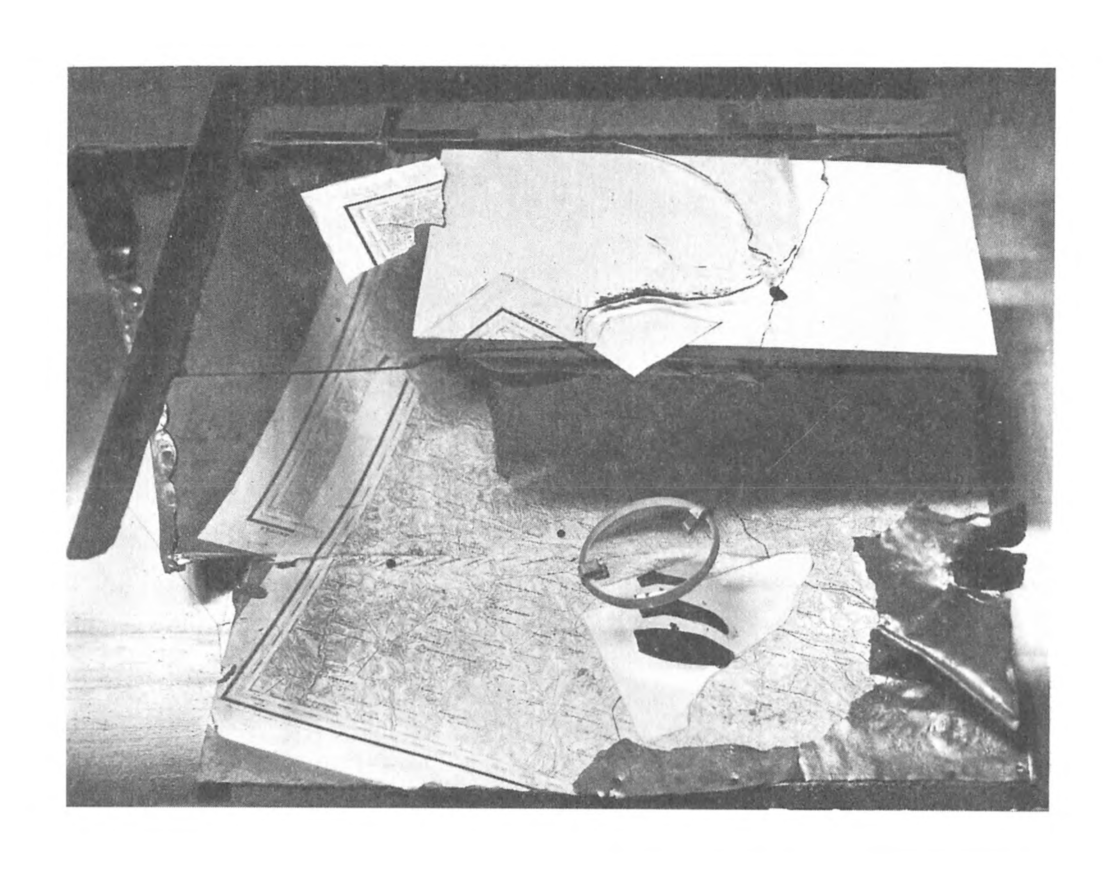


16. В. ТАТЛИН

Доска № 1.
Старо-Басманная. 1917
Дерево, левкас,
яичная темпера, бронза
Государственная
Третьяковская галерея,
Москва.



17. Фотография «Доски № 1»
с надписью В. Татлина:
«Пунину для клише (в журнале или монографии)»
Архив Н. Пунина

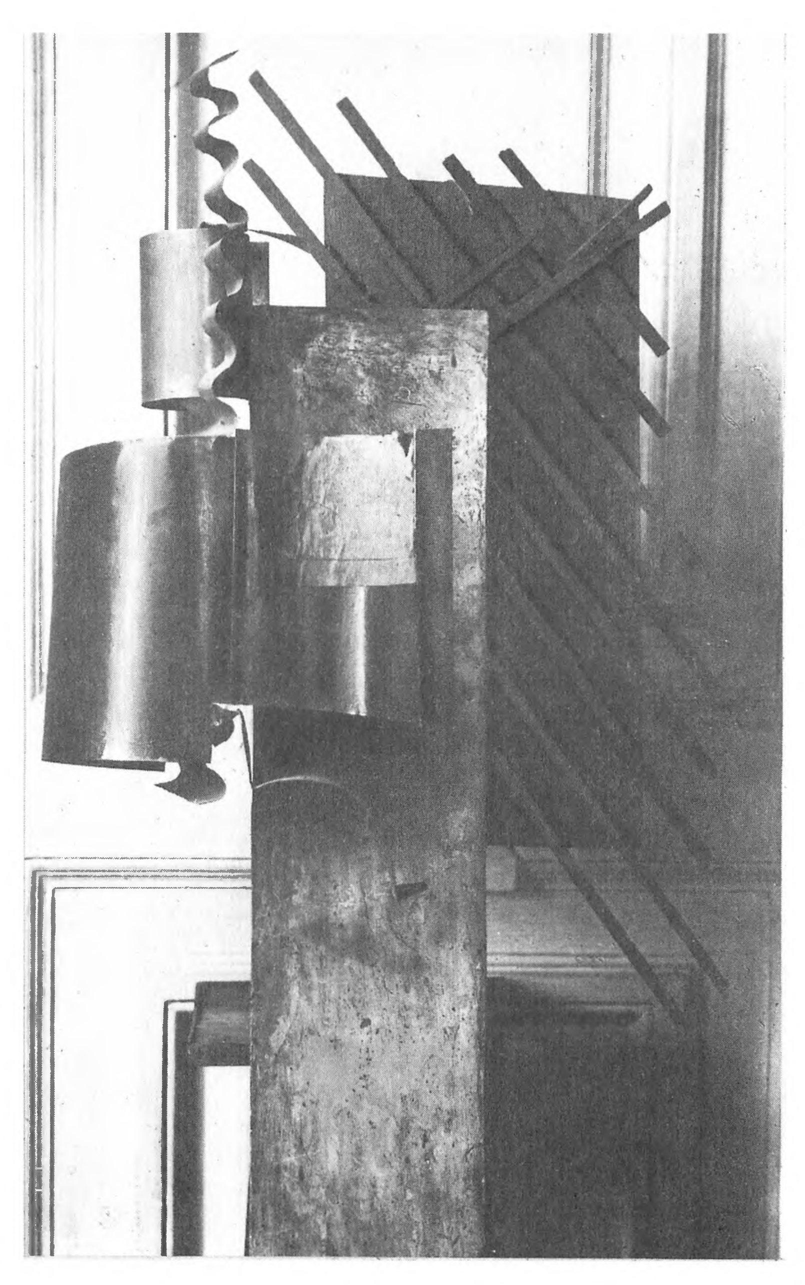


18. Л. БРУНИ

Трехмерный рельеф. 1915—1916

Металл, картон, стекло, увеличительное стекло, географическая карта

Не сохранился

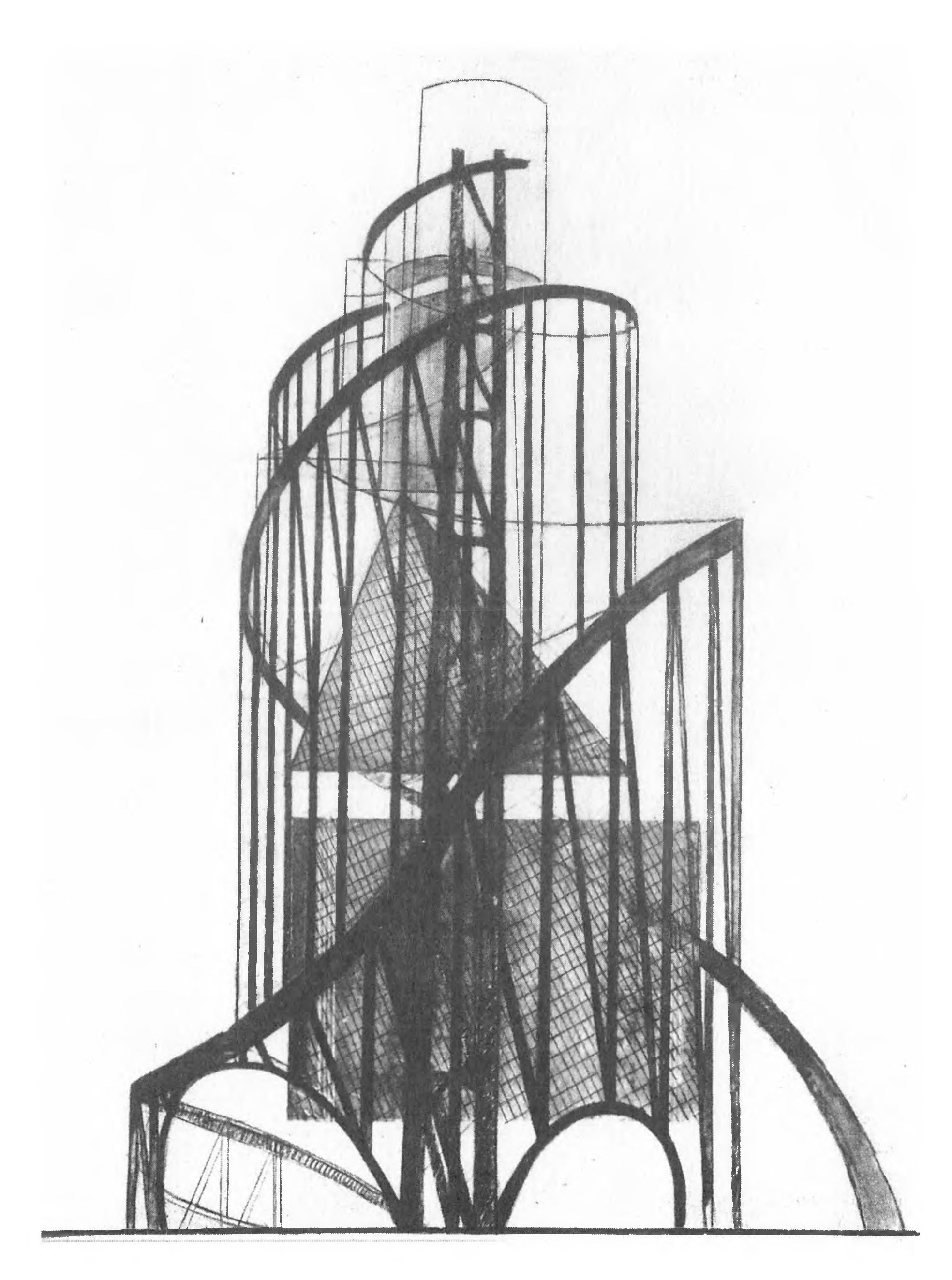


19. В. ТАТЛИН

Контррельеф. 1916

Дерево, металл и другие материалы

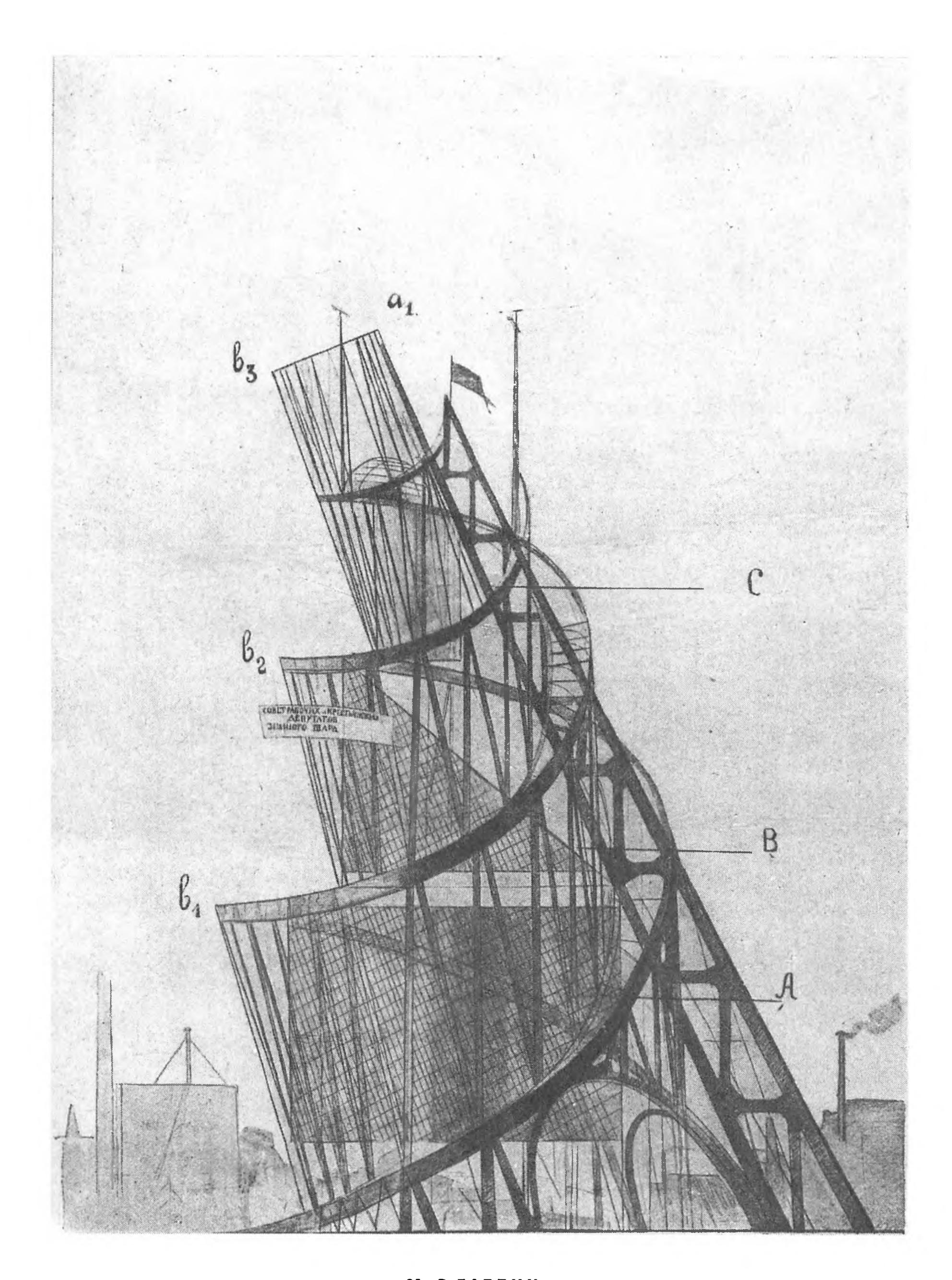
Не сохранился



20. В. ТАТЛИН

Памятник III Интернационала. Вертикальный чертеж. 1919

Не сохранился



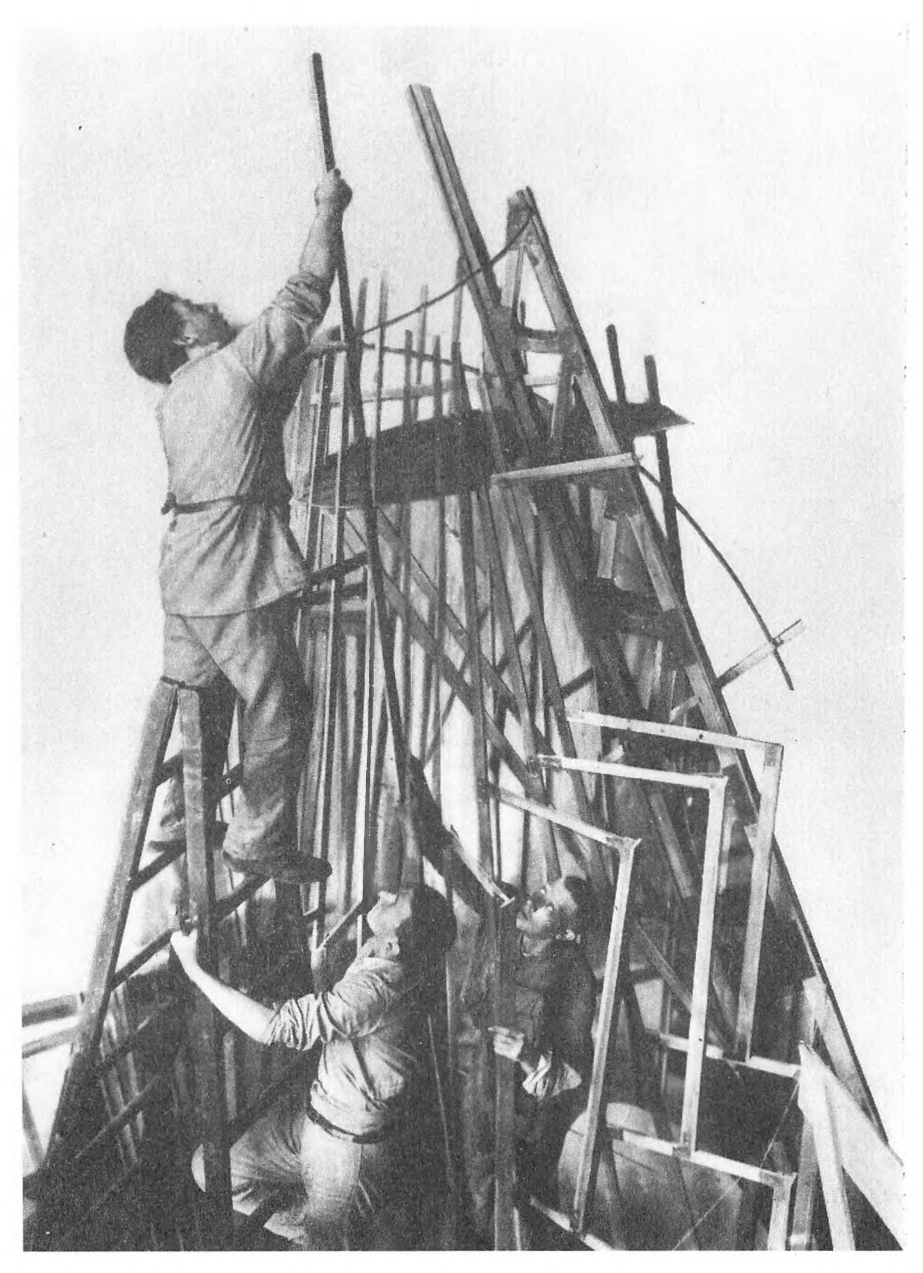
21. В. ТАТЛИН

Памятник III Интернационала. Вертикальный чертеж с обозначением осей и объемов. 1919

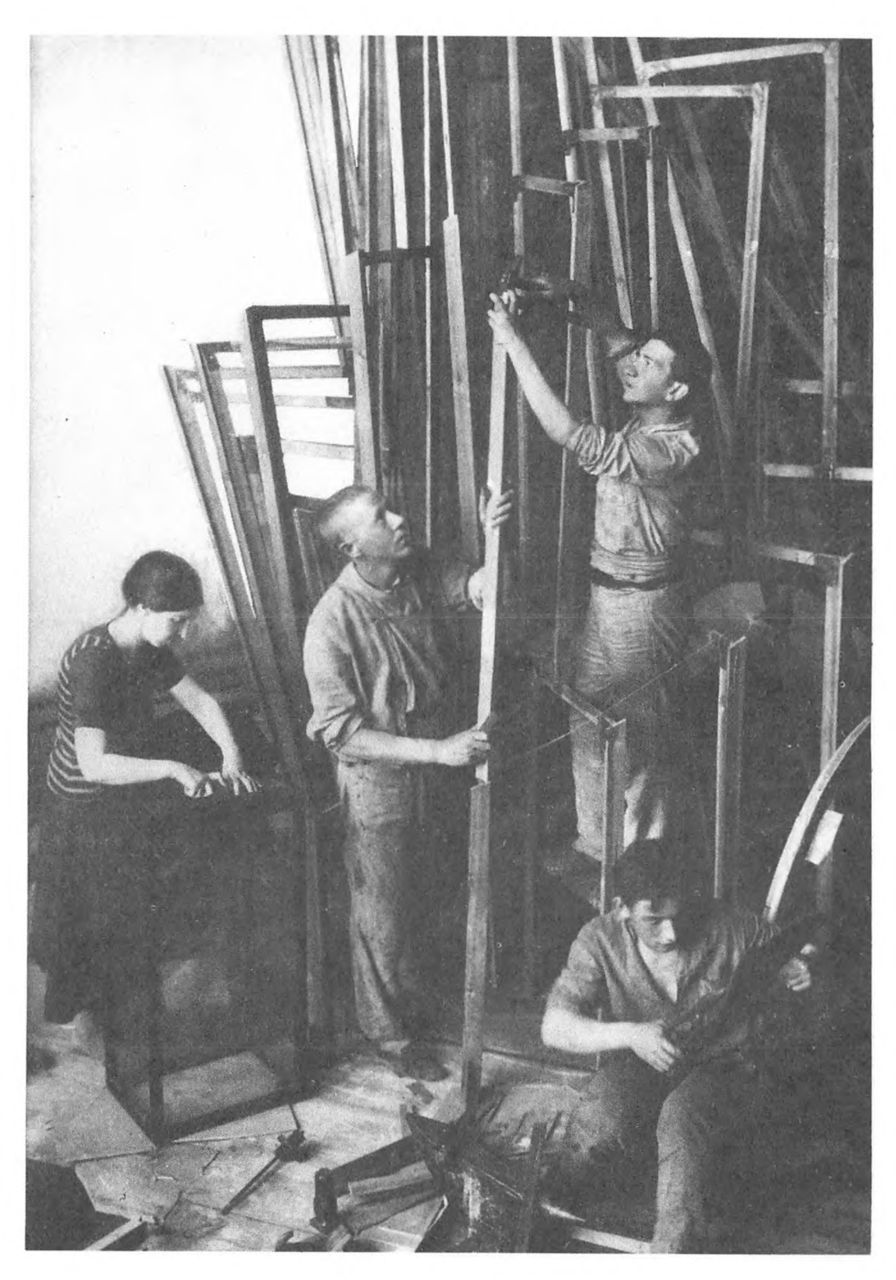
Не сохранился



22. Модель Памятника III Интернационала
в бывшей Мозаичной мастерской
Академии художеств (Свомас).
Фотография 1920 года



23. И. Меерзон, Т. Шапиро и В. Татлин (слева направо)
во время работы
над моделью Памятника III Интернационала
Фотография 1920 года



24. С Дымшиц-Толстая, В. Татлин,
И. Меерзон (сидит) и Т. Шапиро (слева направо)
у модели Памятника III Интернационала
Фотография 1920 года



25. В. Татлин у модели Памятника III Интернационала
Фотография 1920 года



26. И. Меерзон, Т. Шапиро,
В. Татлин и С. Дымшиц-Толстая (слева направо)
около модели Памятника III Интернационала
Фотография 1920 года

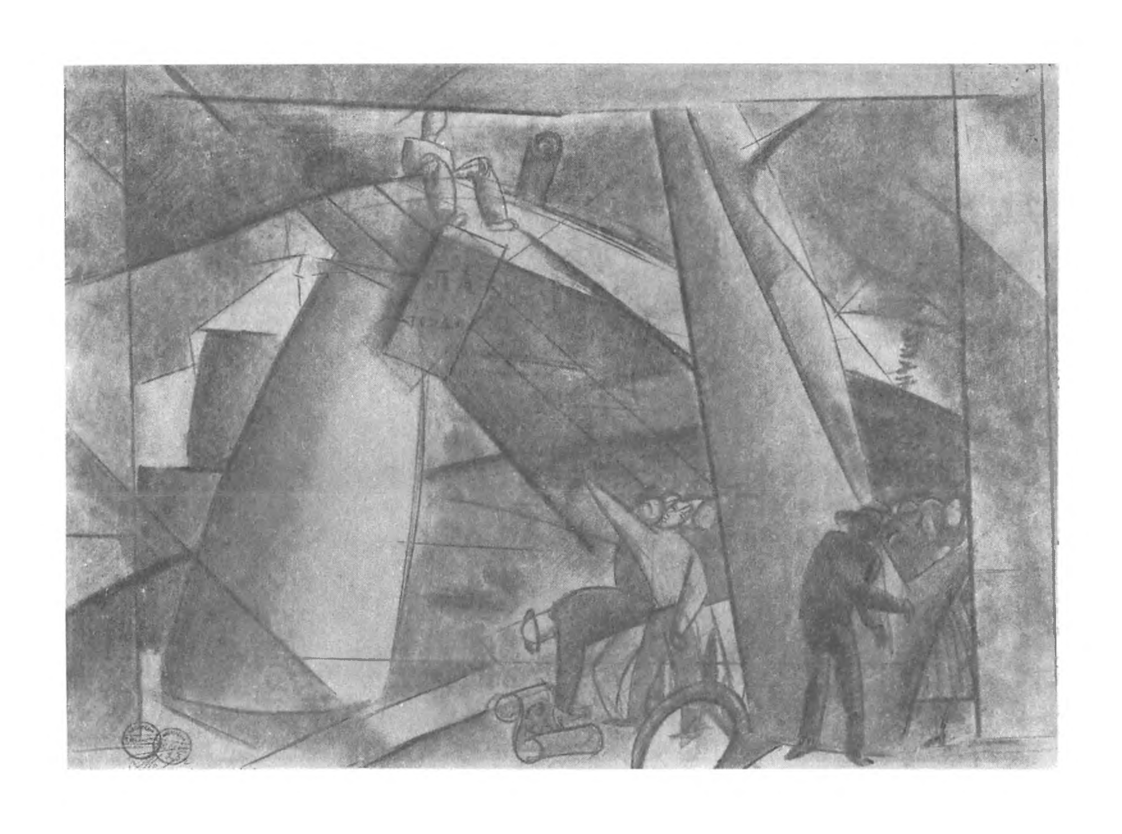
Н. ПУНИН



Проект худ. В. Е. ТАТЛИНА

ПЕТЕРБУРГ
Издание Отдела Изобразительных Искусств Н. К. П.
1920 г.

27. Обложка брошюры Н. Пунина
«Памятник III Интернационала»
(Петербург, 1920)

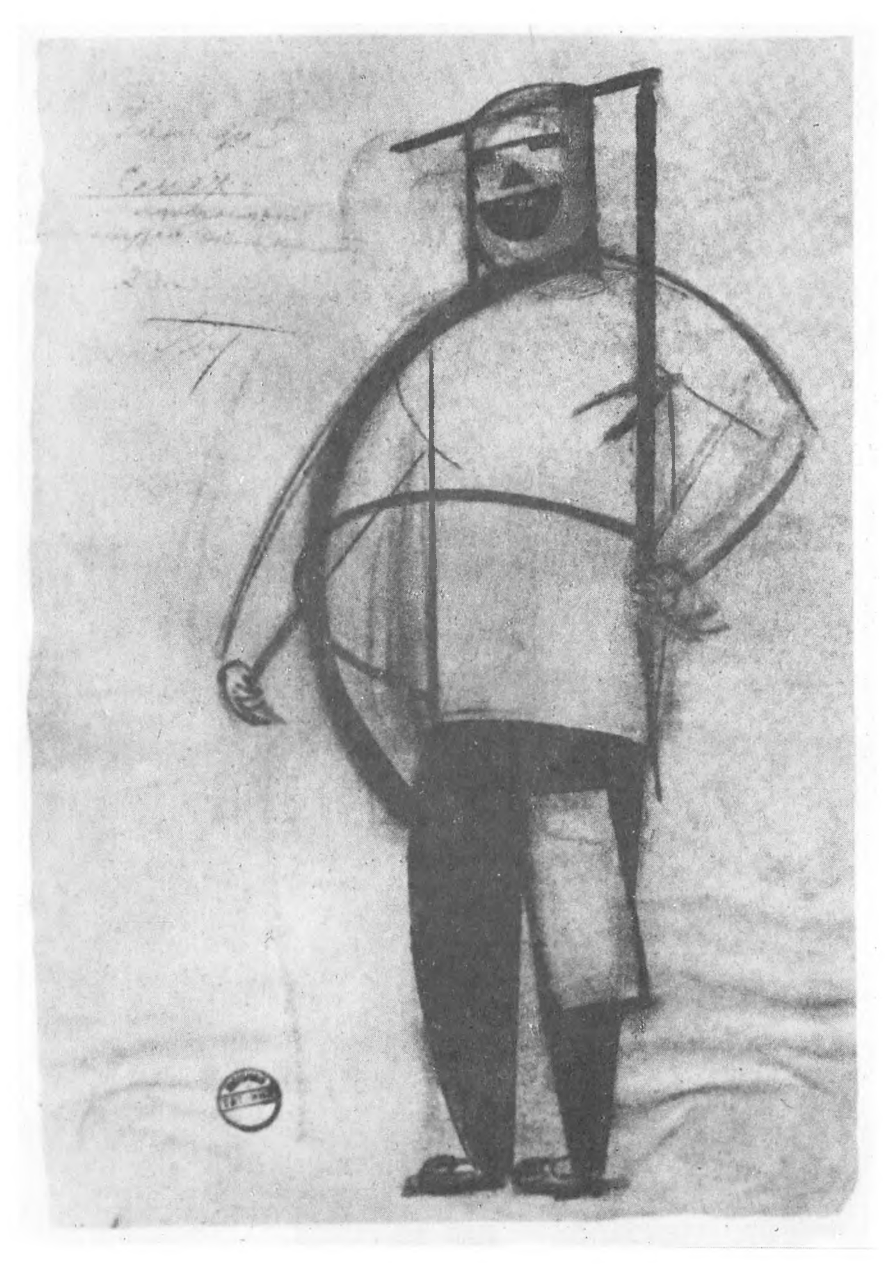


28. В. ТАТЛИН

Эскиз декорации к постановке «Зангези». 1923

Бумага, уголь

Государственный Русский музей, С.-Петербург



29. В. ТАТЛИН

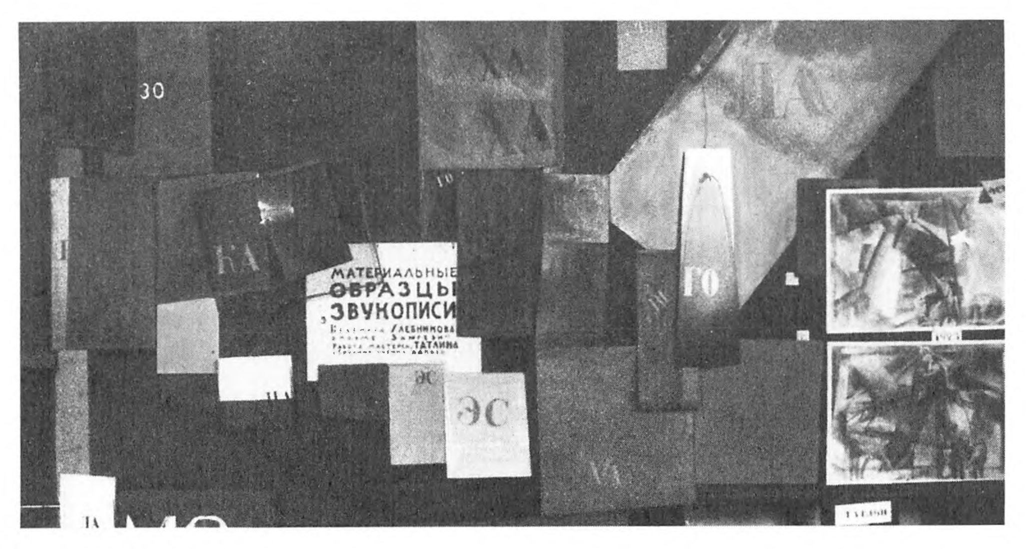
Эскиз костюма «Смех» к спектаклю «Зангези». 1923

Бумага, уголь

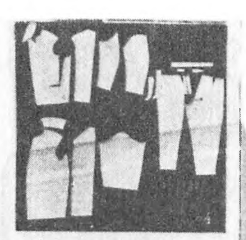
Государственный театральный музей имени А. А. Бахрушина, Москва



30. В. Татлин на выставке картин петроградских художников всех направлений (Петроград, 1923)
Кадр кинохроники 1923 года
Российский государственный архив кино- и фотодокументов, Красногорск
Впервые обнаружен И. Коккинаки



31. Мастерская В. Татлина. Материальные образцы звукозаписи к поэме В. Хлебникова «Зангези»
Фрагмент экспозиции выставки картин петроградских художников всех направлений (Петроград, 1923). Кадр кинохроники 1923 года
Российский государственный архив кино- и фотодокументов, Красногорск
Впервые обнаружен И. Коккинаки



НОВЫЙ БЫТ

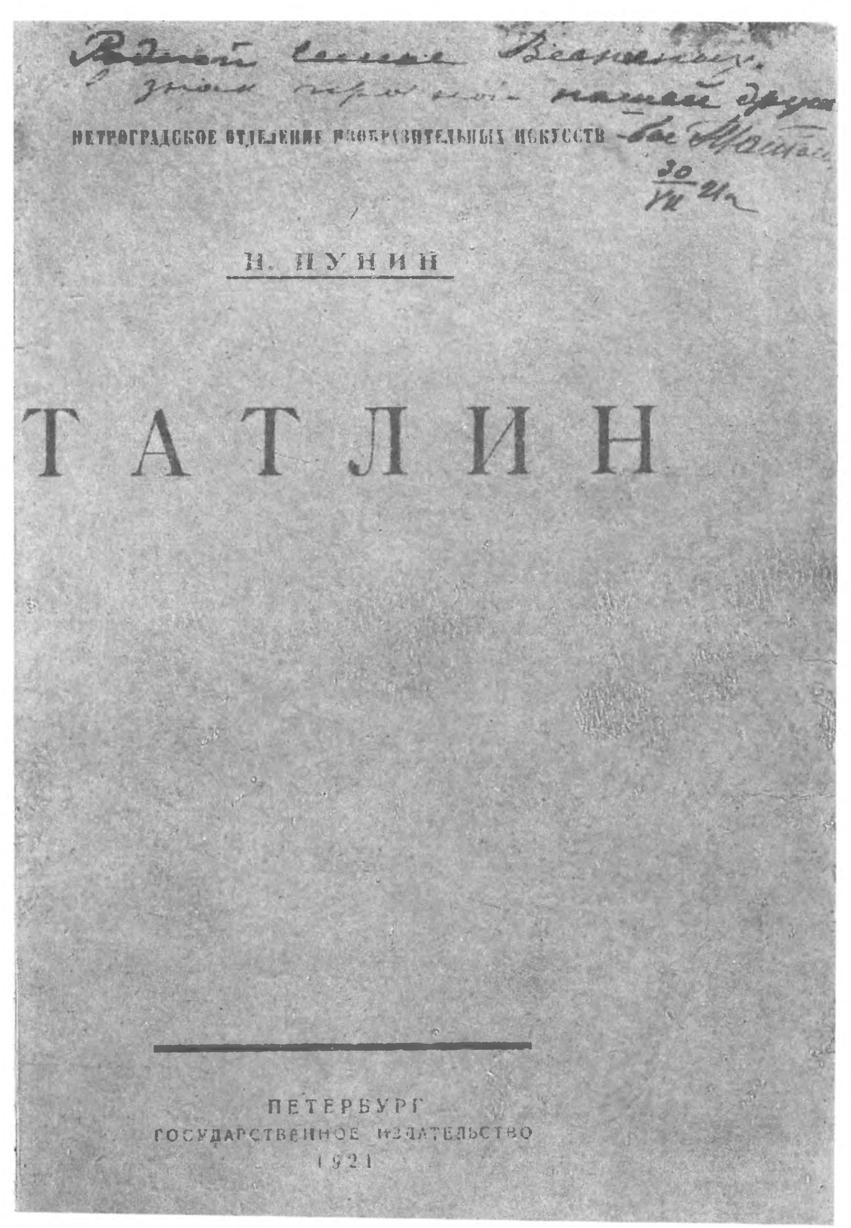


32. В. ТАТЛИН

Новый быт. 1923–1924

Коллаж, бумага, фотографии, газетные вырезки

Российский государственный архив литературы и искусства. Москва


ПЕТРОГРАДСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ

Н. ПУНИН

ТАТЛИН

ПЕТЕРБУРГ
ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
1921

33. Титульный лист книги Н. Пунина
«Татлин (против кубизма)»
(Петербург, 1921) с дарственной надписью:
«Родной семье Весниных в знак прочной нашей дружбы. Татлин. 30/VII 21 г.»
Архив Д. Сарабьянова, Москва

КОММЕНТАРИИ

Авторские примечания обозначены звездочками и печатаются в нижней части страницы.
Орфография, в большинстве случаев и пунктуация изменены в соответствии с правилами современного русского языка.
В угловых скобках помещены расшифровки сокращений, а в квадратных — недостающие по смыслу слова.
Фамилии зарубежных художников даны в современном написании.
Рукописи ранее не публиковавшихся работ, документов и писем, включенных в настоящее издание, хранятся в архиве Н. Н. Пунина (семейный архив И. Н. Пуниной, С.-Петербург). Исключение составляют дневники Пунина 1921—1924 годов, находящиеся в Исследовательском центре Техасского университета в Остине. В 1974 году они были приобретены одним американским славистом у Н. В. Казимировой (дочери М. А. Голубевой) и переданы их нынешнему владельцу.

Василий Ракитин. ВЛАДИМИР ТАТЛИН

1. Татлин. Отвечаю на «Письмо футуристам».— Анархия, Москва, 1918, № 30, 29 марта.
2. Выставки эскизов художников и изделий Вербовки состоялись в Москве в 1915 и 1917 годах.
3. Отметим, что в проекте Башни Татлин находит место для художников.
4. Н. Пунин. Рутина и Татлин (см. настоящее издание).
5. Н. Пунин. О памятниках (см. настоящее издание).
6. Иван Пуни определяет Башню как «идеологический абсурд» (И. Пуни. Современная живопись, Берлин, 1923, с. 31). Приоритет свободной художественной задачи отмечает и В. Шкловский в своей статье «Памятник Третьему Интернационалу (последняя работа Татлина)» (Жизнь искусства, Петроград, 1921, № 650—652, 5—9 января).История Башни весьма детально описана в работе А. Стригалева «О проекте памятника III Интернационала» (Вопросы советского изобразительного искусства и архитектуры. Вып. 1. Москва, 1973, с. 408—453). О символике Башни в контексте истории мирового искусства отметим статью: J. Elderfield. The Line of Free Men: Tatlin's «Towers» and the Age of Invention.— Studio International, London, 1969, no 11, pp.162—167. Д. Бернштейн в своей работе «Опыт истолкования "Башни Татлина"» (Россия. Франция. Проблемы культуры первых десятилетий XX века. Сборник статей. Москва, 1988, с. 57—82) делает попытку объяснить работу Татлина через сопоставление с поэзией Хлебникова.
7. С. Адливанкин. Выставка произведений. Каталог. Москва, 1961, с. 7.

8. Там же.

9. И. Шнейдерман. Художник читает пьесу. — Советское искусство, Москва, 1940, № 48, 31 августа.

10. Подробности пребывания Татлина в Европе в 1914 году см.: А. Стригалев. О поездке Татлина в Берлин и Париж. — Искусство, Москва, 1989, № 2, с. 39—44; № 3, с. 26—31. Иная точка зрения, акцентирующая связь Татлина с кубизмом, была высказана Магдаленой Дабровски на дюссельдорфском симпозиуме, посвященном Татлину (Татлин и кубизм. — В кн. Татлин. Ein Internationales Symposium. Vladimir Tatlin. Leben, Werk, Wirkung. Hrsg. von Jurgen Harten. Köln, 1993, S. 358—365).

11. Е. Кронман. Уход в технику. Татлин и «Летатлин». — Бригада художников, Москва, 1932, № 6, с. 19—32.

12. Наиболее важными источниками информации о творчестве Татлина являются следующие издания: Vladimir Tatlin. Text: T. Andersen. Stockholm: Moderne Museet, 1968; В. Е. Татлин. Заслуженный деятель искусств РСФСР, 1885—1953. Каталог выставки произведений. Москва, 1977; Tatlin. Budapest, Korvina Kiado, 1984 (переиздана на немецком языке в 1984 и на английском в 1988 годах).

КВАРТИРА № 5

Настоящий фрагмент взят из пятой главы воспоминаний Н. Пунина «Искусство и революция». Полностью глава была опубликована с предисловием и комментариями И. Пуниной в сборнике «Панорама искусств 12» (Москва, 1989, с. 162—198). Текст печатается по этой публикации.

Книга воспоминаний «Искусство и революция» была написана Н. Пуниным по заказу «Изогиза» и при жизни автора в свет не вышла. Эта книга является своего рода историей новаторского искусства Петрограда конца 1910-х — начала 1920-х годов. Писалась она уже в 30-е годы, когда короткая эпоха «бури и натиска» была уже позади и искусство новаторов воспринималось представителями официальной художественной культуры как нечто не только не нужное, но и опасное с идеологической точки зрения, «формалистическое». Пунин пишет свою книгу с четким осознанием масштаба событий, участником и свидетелем которых он был. В свою очередь и Татлин, вынужденный выступить на печально знаменитой дискуссии о формализме 1936 года, решительно настаивает на важности опыта новаторов: «Я долгое время занимался аналитическим искусством <...> сказать об этом, что я занимался несерьезно, я никак не могу. Занимался всем своим нутром» (Татлин и Фаворский защищают свои творческие принципы. Публикация Ю. Герчука. — ДИ СССР, 1989, № 12, с.11).

1. См.: Н. Пунин. Открытое письмо А. Н. Бенуа. — Речь, 11 марта 1916 года, № 69, с. 5.

2. Первая футуристическая выставка картин «Трамвай В» открылась в Малом зале Общества поощрения художеств в Петрограде 3 марта 1915 года. В ней участвовали И. Клюн, К. Малевич, А. Моргунов, Л. Попова, И. Пуни, О. Розанова, Н. Удальцова, А. Экстер. В. Татлин выставил на ней «Живописные рельефы» (№№ 64—69 по каталогу).

3. Цитата из «Трубы марсиан» — футуристического манифеста, изданного в 1916 году в виде афиши, подписанного Виктором Хлебниковым, Марией Синяковой, Божидаром, Григорием Петниковым и Николаем Асеевым.

ИЗ ПИСЕМ Н. ПУНИНА А. АРЕНС (1916)

Печатаются по оригиналам, хранящимся в архиве Н. Пунина.

1. Аренс Анна Евгеньевна (1892—1943) — врач по профессии, с 1917 года — жена Н. Пунина.

2. 21 января 1916 года К. Малевич и И. Пуни прочли в Петрограде «публичную научно-популярную лекцию супрематистов» о кубизме, футуризме и супрематизме (см.: Казимир Малевич. 1878–1935. Каталог выставки. Ленинград-Москва-Амстердам, 1988–1989. Летопись жизни и творчества К. Малевича).

3. Речь идет об «Угловом контррельефе», который В. Татлин экспонировал на «Последней футуристической выставке картин 0,10 (ноль-десять)», открывшейся 15 декабря в Художественном бюро Н. Е. Добычиной.

4. Пунин имеет в виду первые покупки произведений В. Татлина Русским музеем. Будучи в это время сотрудником Русского музея и позже, работая в административном аппарате Наркомпроса и сотрудничая в Гинхуке, Н. Пунин всегда по мере своих возможностей способствовал приобретению работ В. Татлина для музейных коллекций и фондов. Об участии Н. Пунина в более поздний период в приобретении Русским музеем работ В. Татлина свидетельствует сохранившаяся в архиве Пунина записка Татлина в адрес музея с предложением продать модель Памятника III Интернационала (см. настоящее издание).

5. Н. Пунин высоко ценил Всеволода Дмитриева как музейного работника и критика и способствовал его устройству на работу в Русский музей.

О ПАМЯТНИКАХ

Печатается по тексту статьи в газете «Искусство коммуны», 1919, 9 марта, № 14, с. 2–3.

1. Речь идет о памятнике А. Н. Радищеву работы Л. В. Шервуда, открытом в 1918 году одновременно в Москве и Петрограде. Гипсовый вариант хранится в научно-исследовательском музее архитектуры (ГНИМА) в Москве.

ПАМЯТНИК III ИНТЕРНАЦИОНАЛА

Печатается по изданию: Н. Пунин. Памятник III Интернационала. Петербург, издание Отдела Изобразительных искусств Н.К.П. 1920 г.

Статья написана в июле 1920 года и опубликована с этой датой в том же году отделом ИЗО Наркомпроса в виде брюшюры. В архиве Н. Н. Пунина сохранился машинописный экземпляр окончательной редакции основного раздела («Художественное значение проекта») и черновая рукопись того же текста, по отношению к которой опубликованный вариант несколько расширен.

Рукопись «Технического введения», заглавие которой в брошюре снято, отличается по многим внешним признакам от основной части рукописи. Вероятно, введение было написано позже, чем основной раздел, и с целью дать конкретную информацию о проекте.

Статья Н. Пунина «Татлинова башня», опубликованная в редактируемом Эль Лисицким и И. Эренбургом берлинском журнале «Вещь» (март-апрель, № 1–2, 1922, с. 22), воспроизводит текст «Технического введения» с двумя незначительными изменениями, текст которых приводится ниже в примечаниях к статье.

Впервые об идее проекта памятника Н. Пунин писал в статье «О памятниках» (см. настоящее издание), которая во многом является пересказом беседы с Татлиным. Короткий текст Пунина о сути беседы был им опубликован в «Красной газете» («Проект памятника Третьего Интернационала / К открытию выставки моделей в бывшей Академии художеств». — 7 ноября 1920, № 51, с. 3, Петроград).

Н. Пунин, как и другие новаторы в России, довольно скептически отнесся к выходу журнала «Вещь». Но как бы то ни было, публикация «Башни» именно в «Вещи», а также в книге И. Эренбурга «А все-таки она вертится» (Москва-Берлин, 1922), положили начало

широкой популярности проекта в международных художественных кругах.

Отметим и достаточно абстрагированное представление как Пунина, так, вероятно, и Татлина, о Третьем Интернационале. Отвечая на статью В. Шкловского «Улля, улля, Марсиане» (Искусство коммуны, 30 марта 1919 г., № 17), в которой автор выступал против политизации футуризма, Н. Пунин задорно утверждает: «Я спрашиваю, какая разница между Третьим Интернационалом и рельефом Татлина или «Трубой марсиан» Хлебникова? Для меня никакой. И первое, и вторoе, и третье — новые формы, которым радуется, играет и применяет человечество» (Н. Пунин. Коммунизм и футуризм. — Искусство коммуны, 30 марта 1919 г., № 17, с. 2—3).

1. Шапиро Тевель Маркович (1898—?) — архитектор, начинавший свое обучение в 1918—1919 годах во II ГСХМ и переехавший в 1919 году в Петроград. Меерзон Иосиф Айзикович (1900—1941) — архитектор, ученик Иегуды Пэна, Марка Шагала, а затем Казимира Малевича. Виноградов Павел Михайлович (годы жизни не выяснены) — третий из числа ассистентов Татлина в его работе над моделью «Башни». См.: В. Татлин, Т. Шапиро, И. Меерзон, П. Виноградов. Наша предстоящая работа. — VIII съезд Советов. Ежедневный бюллетень съезда. 1 января 1921 г., № 13, с. 11.

Периодически в работе принимала участие Софья Дымшиц-Толстая, с которой Татлин переехал в Петроград из Москвы.

2. Вместо последних двух фраз в журнале «Вещь» был следующий текст: «Художник Татлин немедленно приступил к исполнению заказа и после ряда подготовительных калек, рисунков и проекционных чертежей начал строить модель самого памятника».

3. В журнале «Вещь» фраза имела продолжение: «Таковы технические основы проекта, модель которого выстроена в мастерской худ<ожника> Татлина силами коллектива художников, объединенных общностью художественных исканий мастера».

ИЗ ДОКУМЕНТОВ (1920, 1930)

Печатается по оригиналу, хранящемуся в архиве Н. Пунина

1. Между 8 ноября и 1 декабря 1920 года модель памятника III Интернационала выставлялась в петроградском Свомасе в помещении бывшей мозаичной мастерской Академии художеств. 8 ноября состоялся «художественно-политический» митинг (как сказано в афише), на котором выступал и Н. Пунин.

2. Среди художников, подписавших письмо, мы видим фамилии непосредственных помощников Татлина в реализации модели «Башни» — Г. Шапиро, И. Меерзона (о них см.примечание к статье «Памятник III Интернационала»), О. Пчельникову, Н. Дормидонтова. С. Термуни и Л. Бруни периодически посещали мастерскую Татлина во время работы над моделью памятника.

3. Последний раз модель Памятника III Интернационала (второй вариант) была показана в 1930 году на выставке «Война и искусство» в Русском музее. После выставки осталась в музее. В настоящее время не сохранилась.

Международная выставка художественно-декоративных искусств была открыта в Париже 28 апреля 1925 года.

4. Слово «контррельеф» Татлин писал через дефис. Редакция сохраняет татлиновское написание только в настоящем документе, в остальных же случаях это слово пишется без дефиса, в соответствии с правилами современного русского языка. «Угловой контррельеф» находится в собрании Русского музея. Был отреставрирован к выставке «Великая утопия» (Франкфурт, Ширн Кунстхалле, март — май 1992; Музей Стеделийк, Амстердам, июнь — август 1992; Музей Соломона Р. Гугенхейма, Нью-Йорк, сентябрь 1992 —

январь 1993; Государственная Третьяковская галерея, Москва, март—май 1993).

5. Первая футуристическая выставка картин «Трамвай В» была открыта 3 марта 1915 года в Малом зале Общества Поощрения художеств в Петрограде.

Организованная В. Татлиным выставка «Магазин» была в марте 1916 года в пустующем магазине на Петровке, 17, в Москве.

ТАТЛИН (ПРОТИВ КУБИЗМА)

Печатается по тексту книги: Н. Пунин. Татлин (против кубизма). Петербург, 1921 (издание Петроградского отделения ИЗО Наркомпроса).

Рукопись сохранилась в архиве Н. Пунина. Она насчитывает 61 лист тетрадного формата (22,2x18 см). Записи сделаны с одной стороны листа черными чернилами. Бóльшая часть рукописи почти не имеет поправок.

Идеи, развитые Н. Пуниным в этой книге, вырабатывались им в течение нескольких лет в общении с художниками В. Татлиным, Л. Бруни, П. Митуричем, Н. Тырсой и другими. В 1918 году Н. Пунин написал цикл статей «Точные начала», сохранившийся в архиве автора. Части этой статьи вошли почти без изменений в монографию «Татлин (против кубизма)». Автора более всего занимали вопросы о преодолении кубизма, через освоение которого прошли почти все художники русского авангарда, о выходе к «новой утилитарности» в искусстве и роли Татлина в этом прорыве. Развитием поднятых в монографии проблем следует считать также публикуемую нами работу «Выходы из кубизма».

Монография о Татлине была закончена зимой 1920—1921 года (в феврале). Посвящение — учащимся Свободных Государственных художественных мастерских (их обычно называли Свомас) — немаловажно для понимания некоторых полемических аспектов времени написания книги. В Свомасе преподавали и Пунин, и Татлин (Пунин короткое время был и комиссаром Свомаса). Пунин читал в мастерских курс «Истории художественных форм». Свомас оказался ареной борьбы за новые принципы искусства. В связи с этим петроградские традиционалисты предпринимают небезуспешную попытку восстановить прежнюю Академию художеств, реформированную в 1918 году указом Наркомпроса. Как раз в дни окончания книги Свомасу снова возвращают название Академии художеств, и, естественно, ставится под вопрос целесообразность самого факта существования в Академии мастерских новаторов, в том числе и Татлина.

Выдвигая Татлина как центральную фигуру новаторского искусства, Пунин борется таким образом за чистоту принципов этого искусства в России. Кубизм расценивается им как один из переломных этапов развития новой эстетики. Ряд мастеров в Петрограде (например, Владимир Лебедев или Алексей Успенский), переживают период острого увлечения кубизмом, рассматривая его сквозь призму беспредметного творчества. Кубизм становится предметом анализа в художественной школе.

Ученик и ассистент В. Татлина в московских свободных художественных мастерских Виктор Киселев вспоминал, что когда в мастерской «писали кубистические вещи, <...> Татлин не одобрял» (запись беседы В. Костина и В. Ракитина с В. Киселевым 21 июня 1973 года, Москва).

Подчеркивая полемику с парижской школой, Пунин выступает против смешения новых методов и эклектики, против кубизма — за самостоятельный путь.

1. См.: Альберт Глэз и Жан Меценже. О кубизме. Перевод Е. Низен под редакцией М. Матюшина. Издат. «Журавль» [СПб., 1913]. Редакция придерживается современной транскрипции фамилий авторов этой книги (Глез и Метценже), в отличие от матюшинского издания (Глэз и Меценже) и пунинского

текста (Глэз и Мессенже). Здесь и далее при ссылке на матюшинское издание указано: О кубизме.

2. Н. Пунин. В Москве (письмо). — Искусство коммуны, 9 февраля 1919 г., № 10, с. 2 (см. настоящее издание, с. 26).

3. О кубизме, с. 26.

4. К монографии был приложен составленный самим художником очень краткий список работ, с указанием, что список не исчерпывает работ Татлина, указывая главнейшие. Список открывают два лозунга Татлина: 1913 г<од>. — Ставим глаз под контроль осязания (в других татлиновских бумагах этот лозунг фигурирует то под 1912, то под 1914 годом); 1920 г<од>. — Через раскрытие материала к новой вещи. Приводим список Татлина полностью:

«1910—1913 гг.

«Букет» (масло). Третьяковская галерея. Москва

«Продавец рыб» (клей). Музей художественной культуры. Москва

«Поднимающий спички» (тушь)

«Натурщица» (масло)

«К закрытию навигации» (акварель)

«Матрос» (темпера). Музей художественной культуры, Петербург

«Окно» (масло). Музей художественной культуры, Петербург

«Рыбаки». Музей художественной культуры. Петербург

Работы для театра (к операм Глинки и Вагнера); 60 рисунков

1913—1919 гг.

Конструкция материала

Доска № 1. Яйцо,масло,левкас. Музей художественной кульуры.Москва

Подборы:

Рельеф — дерево, никель

Рельеф — дерево, картон

Рельеф — дерево, железо

Рельеф — штукатурка, железо, стекло, гудрон

Рельеф — цинк, полисандр, ель

Подборы повышенного типа:

Угловой рельеф — железо, левкас, алюминий

Центровой рельеф — трос, целлулоид, ваппа

Угловой рельеф — сетка, паркет, хлопок

1920—1921 гг.

Памятник III Интернационала.

Рисунки

Чертежи

Модель памятника»

5. На Старо-Басманной улице в 1916 году в Москве находилась мастерская В. Татлина.

6. О кубизме, с. 38.

7. Ibid., с. 37.

8. Н. Пунин ошибается. В. Татлин впервые принял участие только в третьей выставке «Бубнового валета», проходившей сначала в Москве, а затем и в Санкт-Петербурге в 1913 году. В Москве он экспонировал следующие работы (в скобках указаны номера по каталогу): Мальчик (136), Портрет художника (137), Композиция из обнаженной натуры (138), Тушь (139, 140; по всей видимости, имеются в виду тушевые наброски); в Петербурге — Композиция из обнажен<ной> натуры, 1913 (324), Мальчик, 1913 (325), Портрет художника, 1913 (326), Композиция из рыбаков, 1912 (327), Цветы, 1911 (328), Цветы, собст<венность> А. А. Веснина, 1911 (329), Цветы, 1911 (330), Цветы, 1913 (331), Цветы, 1913 (332). Н. Пунин говорит, вероятно, об одном из этих натюрмортов. В настоящее время натюрморт «Букет» находится в Государственной Третьяковской галерее (1911—1912, холст, масло, 93х48; приобретен у автора в 1919 году).

9. Здесь и далее в тексте статьи Н. Пунин цитирует Поля Сезанна по книге Эмиля Бернара «Поль Сезанн, его неизданные письма и воспоминания о нем» (перевод с французского П. Кончаловского; Москва, 1912). В данном случае Пунин пересказывает следующее приведенное Бернаром высказывание Сезанна: «Нельзя отделить рисунок от

красок <...> При наибольшем богатстве красок форма неизменно достигает своей полноты. Контрасты и гармоничные отношения красок — вот секрет колорита и лепки» (указ. соч., с. 32).

10. О кубизме, с. 21.
11. Ibid., с. 27.
12. Н. Пунин имеет в виду время с начала Первой мировой войны.
13. Камилл Моклер. Импрессионизм. Его история, его эстетика, его мастера. Перевод с французского. Под редакцией художника Ф. И. Рерберга. 2-е изд. Москва [1909], с. 19.
14. Возможно, Н. Пунин имеет в виду свою работу «Точные начала».
15. Э. Бернар. Указ. соч., с. 66, 37.
16. О кубизме, с. 15.
17. Ibid.
18. Отсюда и до конца IV главы публикаторы внесли в текст небольшие изменения. В частности, после слова «понятие» Н. Пунин ставил двоеточие, а эпитет — в именительном падеже. Этот оборот изменен и приведен в большее соответствие с современным русским языком.
19. О кубизме, с. 12.
20. Ibid., с. 13.
21. Ibid., с. 14.
22. Ibid., с. 33.

ВЫХОДЫ ИЗ КУБИЗМА

Публикуется впервые.

В журнале «Русское искусство» (№ 1, 1923) был помещен анонс следующего номера, где фигурировала статья Н. Пунина «Выходы из кубизма». Однако статья в названном номере не появилась.

Черновая рукопись статьи сохранилась в архиве Н. Пунина. Она содержит 43 листа тетрадного формата (22.5x18 см), исписанных черными чернилами с одной стороны, со многими авторскими поправками. Текст печатается по рукописи, с небольшой купюрой — не замеченным автором повтором.

1. Пунин говорит о теории известного немецкого математика Германа Минковского, давшего геометрическую интерпретацию кинематики (пространство Минковского)
2. В. Хлебников. Отрывок из «Досок судьбы». Лист 1. Москва, 1922.
3. О кубизме, с 7.
4. Письмо Э. Бернару от 15 апреля 1904 года.— В кн.: Э. Бернар. Указ. соч., с. 60—61.
5. Вероятнее всего имеется в виду книга Гийома Аполлинера «Les peintres cubistes, Méditation esthétiques», выпущенная в Париже в 1913 году.
6. См. примечание 1 к статье: Татлин (против кубизма).
7. Ibid., с. 18—19, 23. Первая часть цитаты дана Пуниным с небольшой перестановкой слов.
8. Вольный пересказ мысли Малевича. Авторский текст звучит следующим образом: «Предмет, писанный по принципу кубизма, может считаться законченным тогда, когда исчерпан диссонанс его» (К. Малевич. От кубизма к супрематизму. Цит. по: Д. Сарабьянов, А. Шатских. Казимир Малевич. Живопись. Теория. Москва, 1993, с. 194).
9. В своей статье «Буря и натиск» (Русское искусство, Москва, 1923, № 1, февраль, с. 75—82) О.Мандельштам, говоря о поэзии Хлебникова, утверждал, что «современники не могли и не могут ему простить отсутствия у него всякого намека на аффект своей эпохи», т. е. полную оторванность от сегодняшнего дня. Пунин несколько видоизменяет выражение О. Мандельштама.
10. См.: Н. Н. Пунин. Квартира № 5. Глава из воспоминаний.— В сб.: Панорама искусств 12. Москва, 1989, с. 174.
11. O.Grautoff. Französiche Malerei, seit 1914. Berlin, 1921, S. 44—46.
12. И. Пуни высказывает сходные мысли в своей книге «Современная живопись» (Берлин, 1923, с. 29).

13. О кубизме, с. 10–11.
14. Доска № 1. Старо-Басманная. 1917. Доска, яичная темпера, левкас, бронза. 105x57. Государственная Третьяковская галерея, Москва.
15. На этом рукопись обрывается.

ОБЗОР НОВЫХ ТЕЧЕНИЙ В ИСКУССТВЕ ПЕТЕРБУРГА

Печатается по тексту статьи в журнале «Русское искусство» (Петроград – Москва, 1923, № 1, с. 17–28).

1. Николай Лапшин познакомился с Татлиным, вероятнее всего, в частной петербургской студии М. Бернштейна на рубеже 1900-х и 1910-х годов. В начале 20-х выступал как критик, опубликовав ряд статей в «Жизни искусства». В статье «Вхутемас и Академия», написанной в августе 1922 года, он говорил: «<...> картина<...> выраженный ритм эпохи, вещь, потенциально содержащая в себе энергию строения человеческой психики. Картина воспринимается не глазом-сознанием, а глазом-волей, сознание делает только последующие заключения» (цит. по: Н. Ф. Лапшин. Об искусстве.– Творчество, 1988, № 12, с. 31).
2. Полемика Малевича и Татлина, начавшаяся в 10-е годы, активно продолжалась и в 20-е. В некоторых своих статьях, напечатанных по-украински в харьковском журнале «Нова генерація» («Конструктивная живопись русских живописцев и конструктивизм», 1929, № 8; «Конструктивизм и русские конструктивисты», 1929, № 9), Малевич дает собственную интерпретацию творчества Татлина.
3. Дружеские и творческие связи Льва Бруни с Татлиным не прерывались начиная еще со времен первой мировой войны. После возвращения из Киева, где Татлин жил в 1925–1927 годах, в Москву, он часто бывал на так называемых «четвергах» в доме Бруни.
4. Владимир Лебедев пытался соединить уроки Татлина с супрематизмом, парижской школой и, как отмечал Пунин, народной картинкой. В 1922–1928 годах Пунин неоднократно писал о Лебедеве. См. раздел библиографии в составленном И.Н. Пуниной сборнике «Н.Н. Пунин. Русское и советское искусство» (Москва, «Советский художник», 1976).
5. См. записанные в 1941–1942 годах воспоминания Родченко о Татлине (О Татлине. 1915–1917 гг.– В кн.: А. М. Родченко. Статьи. Воспоминания. Автобиографические записки. Письма. Составитель В. А. Родченко. Москва, «Советский художник», 1982, с. 83–87.
6. Вероятно, здесь вкралась опечатка, и в тексте следует читать слово «непреложными».
7. В споре Татлина и Малевича Михаил Матюшин, очевидно, был на стороне последнего. Вместе работы этих трех художников были показаны в рамках выставки «Матюшин и ленинградский авангард», состоявшейся в Карлсруэ в 1991 году (Matjuschin und die Leningrader Avantgarde. Katalog. Karlsruhe, 1991).

В дневнике от 1 марта 1922 года Пунин записал: «Был сегодня у Матюшина. Замечательный все-таки человек. Силен органическим началом. После Татлина мне трудно, но М<атюшин> сейчас лучше Т<атлина> вооружен. Татлин в тупике, и вот уже года два мрачен. М<атюшин> – весел, как весна, коечто предвидел лучше Т<атлина>. Организм». Правда, в записи от 15 марта он себя частично опровергает: «Не организм (к Матюшину), а физиология, Тат<лин> – организм» (Архив Н. Пунина).

8. В соревновании с Татлиным Петр Митурич исполнил ряд интереснейших рельефов. В 20-е годы, как и Татлин, увлекся изобретением бионических аппаратов. Соперничество и в этой области привело к резкому разрыву отношений некогда благожелательно настроенных друг к другу людей. Увидев модель Летатлина, Митурич раздраженно записывает в своем «Дневнике изобретателя»: «<...>

гнусный спекулянт и профанатор идеи безмоторного летания, таковой же живописец, неужели будет долго еще морочить публику и партийных простаков» (запись от 31 марта 1934 года; архив М. Митурича, Москва).

9. Софья Дымшиц-Толстая и Татлин были в близких отношениях в конце 10-х — начале 20-х годов, вместе работали в это время в Отделе ИЗО Наркомпроса в Москве.

ЗАНГЕЗИ

Рукопись статьи не сохранилась. Печатается по тексту статьи в журнале «Жизнь искусства», 1923, № 20, 22 мая, с. 10—12.

Драматическая «сверхповесть» (слова самого Хлебникова) «Зангези» была написана в январе 1922 года. Татлин (с некоторыми учениками) осуществил постановку этого произведения в 1923 году.

Подробные комментарии к статье Н. Пунина были сделаны А. Е. Парнисом (см. в кн.: Tatlin. Budapest, Korvina Kiado, 1984; немецкое издание 1984 года, английское — 1988).

1. Все три спектакля были показаны в петроградском Музее художественной культуры в мае 1923 года.

2. Текст одного из основателей ОПОЯЗа и лингвиста Л. Якубинского неизвестен.

3. Зангези.— Цит. по: Велимир Хлебников. Творения. Москва. «Советский писатель», 1987, с. 488.

4. В. Татлин. О «Зангези».— «Жизнь искусства», 1923, № 18, 8 мая, с. 15.

5. Как пишет А. Парнис в своих комментариях к пунинской статье (английское издание, с. 399), Пунин ошибался, называя венгерского математика Я. Больяи (Болиаи) адресатом письма К.-Ф. Гаусса (Гауса). Этим адресатом был на самом деле датский астроном Г. Шумахер.

6. Имеется в виду петроградская актерская студия «Фабрика эксцентрики» (1921—1924).

7. Музей художественной культуры располагался в бывшем доме Мятлевых на Исаакиевской площади.

ГОСУДАРСТВЕННАЯ ВЫСТАВКА

Печатается по тексту статьи в журнале «Жизнь искусства», 1923, № 23, с. 14—15.

1. «Выставка картин петроградских художников всех направлений. 1918—1923» была открыта 17 мая 1923 года в залах Академии художеств в Петрограде. В ней участвовало 263 художника, было экспонировано 1621 произведение, издан каталог.

2. В Центральную группу объединения новых течений в искусстве входили В. Татлин, Л. Бруни, П. Митурич, Н. Тырса, В. Лебедев, А. Пахомов и ряд других художников. В архиве Н. Пунина сохранились отредактированные им программные тезисы объединения. Опубликованы они не были. Приводим их текст полностью:

1) Произведения искусства не могут быть даже мыслимы вне материала. Дело художника — организация материалов — дело материальной культуры.

2) Материальная культура развивалась анархически, а вся староевропейская живопись (от Ренессанса) выросла в разрыве сознания и бытия. Объединение ставит фильтр всему, что сделано старым миром.

3) Работа художника есть работа воли над качеством материалов); поэтому Объединение осуждает всякое рационалистическое наращивание формы, как то, замену материи и свойственных ей форм геометрическими и метафизическими схемами, профессионального (живописно-пластического) опыта — логикой, стремление предрешить будущее какими бы то ни было системами и догмами.

4) Из достижений кубизма Объединение признает необходимым принять: работу над материалом, профессионализм и чувство времени, как новой меры мира.

5) Изобразительность есть лишь форма утилитарности (применение работы художника), поэтому Объединение не отрицает изобразительности, но говорит, что она хороша только тогда, когда вырастает из потребностей материальной культуры.

6) Объединение признает также полезной работу над беспредметностью, когда эта работа направлена либо на исследование материалов, либо на искание нового графического знака материальной культуры (нового стиля).

7) Масса человечества издавна стремилась к умножению материальной культуры, а не к облегчению ее, поэтому Объединение, возвращая художника материальной культуре, тем самым возвращает искусство массам.

8) Признавая, что новое искусство находится и по сие время в стадии формирования, Объединение не связывает ни одну из существующих художественных форм ни с современным бытом, ни с государственной тактикой сегодняшнего дня; новое искусство целиком еще находится в поисках элементов, которые можно будет положить в основу культуры будущего.

Опубликовывая настоящие тезисы, Объединение призывает всех художников, чувствующих современность, а не ее аффект, развивать свою работу так, чтобы не впасть в противоречие с настоящими тезисами, и тем самым на деле бороться за культуру будущего против временных и ложных течений в новом русском искусстве.

3. Имеются в виду, вероятно, эскизы костюмов к «Летучему голландцу», выполненные Татлиным в 1915—1918 годах. Однако в каталоге выставки они не указаны.

4. «Нормали одежды (рисунки)» были выставлены Татлиным на той же выставке (№№ 1509—1510 по каталогу).

ИЗ ДНЕВНИКА (1923—1924)

1. Комиссия по улучшению быта ученых.

РУТИНА И ТАТЛИН

Печатается по оригиналу, хранящемуся в архиве Н. Пунина.

Статья не была напечатана при жизни Н. Пунина. Черновая рукопись с многочисленными поправками сохранилась в его архиве. впервые статья была опубликована Л. Жадовой в журнале «Техническая эстетика» (Москва, 1982, N 1, с. 25—27). Впоследствии статья была включена Л. Жадовой в сборник «Tatlin», изданный издательством «Corvina» в 1984 году (издан также по-немецки в 1984 и по-английски в 1988 годах).
Статья датирована 5 июля 1924 года.

1. П. К. Энгельмайер. Теория творчества. СПб., 1910, с. 15. Слово «рутина» имеет здесь тот же смысл, что и во французском языке (routine — умение, приобретенное привычкой; привычка выполнять какую-либо работу или делать что-нибудь всегда одним и тем же способом).

2. О печке не без ехидства вспоминала Валентина Ходасевич в своей книге «Портреты словами» (Москва, 1987). По ее словам, Татлин утверждал, что «все дело в дымоходах — нужно так хитроумно их построить, чтобы двумя поленьями отопить огромную кубатуру» (с. 152—153).

3. Этот лозунг висел на выставке петроградских художников всех направлений (1923).

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

12. В. Татлин. Материальный подбор: железо, штукатурка, стекло, гудрон. 1914. Не сохранился. Фотография (в ином ракурсе) воспроизведена в книге «Н. Пунин. Татлин (против кубизма)» (Петербург, 1921)

13. В. Татлин. Рельеф. Зима 1916/1917. Картон, металлическая проволока и другие материалы. Не сохранился

14. В. Татлин. Материальный подбор. Зима 1916/1917. Кровельное и оцинкованное железо, дерево, цинк. 100×64×24. Государственная Третьяковская галерея, Москва

15. В. Татлин. Материальный подбор. Зима 1916/1917. Не сохранился. Воспроизведен в книге «Н. Пунин. Татлин (против кубизма)» (Петербург, 1921) с подписью: «Подбор: Цинк, палисандр, ель. 1917. Музей живописной культуры. Москва»

16. В. Татлин. Доска № 1. Старо-Басманная. 1917. Дерево, левкас, яичная темпера, бронза. 105×57. Государственная Третьяковская галерея, Москва. Воспроизведена в книге «Н. Пунин. Татлин (против кубизма)» (Петербург, 1921) с подписью: «Доска № 1. (Яйцо, масло, левкас). 1917. Музей художественной культуры. Москва»

17. Фотография «Доски № 1» с надписью В. Татлина: «Пунину для клише (в журнале или монографии)». Архив Н. Пунина

18. Л. Бруни. Трехмерный рельеф. 1915—1916. Металл, картон, стекло, увеличительное стекло, географическая карта. Не сохранился.

19. В. Татлин. Контррельеф. 1916. Дерево, металл и другие материалы. Не сохранился. Фотография публикуется впервые

20. В. Татлин. Памятник III Интернационала. Вертикальный чертеж. 1919. Не сохранился. Воспроизведен на обложке книги «Н. Пунин. Памятник III Интернационала» (Петербург, 1920)

21. В. Татлин. Памятник III Интернационала. Вертикальный чертеж с обозначением осей и объемов. 1919. Не сохранился. Воспроизведен в брошюре «Н. Пунин. Памятник III Интернационала» (Петербург, 1920)

22. Модель Памятника III Интернационала в бывшей Мозаичной мастерской Академии художеств (Свомас). Фотография 1920 года

23. И. Меерзон, Т. Шапиро и В. Татлин (слева направо) во время работы над моделью Памятника III Интернационала. Фотография 1920 года

24. С Дымшиц-Толстая, В. Татлин, И. Меерзон (сидит) и Т. Шапиро (слева направо) у модели Памятника III Интернационала. Фотография 1920 года

25. В. Татлин у модели Памятника III Интернационала. Фотография 1920 года.

26. И. Меерзон, Т. Шапиро, В. Татлин и С. Дымшиц-Толстая (слева направо) около модели Памятника III Интернационала. Фотография 1920 года

27. Обложка брошюры Н. Пунина «Памятник III Интернационала» (Петербург, 1920)

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

СОДЕРЖАНИЕ

Пунин Николай Николаевич
О ТАТЛИНЕ

Составители
И. Н. ПУНИНА и В. И. РАКИТИН

Комментарии
В. И. РАКИТИНА и А. Г. КАМИНСКОЙ

Редактор
А. Д. САРАБЬЯНОВ

Художественно-технический редактор
Н. Г. ДРЕНИЧЕВА

Корректор
И. А. ШОРСТКИНА

В издании принимали участие
А. Л. ЛЕЙКИН и Л. И КОРОТКИНА

ЛР № 062880 от 26.07.1993
Подписано в печать 20.01.1994
Формат 70x90 1/16. Бумага офсетная
Гарнитура кудряшевская
Усл. п. л. 9,36. Усл. кр.-отт. 9,36. Уч.-изд. л. 8,97
Печать офсетная. Тираж 2000 экз. Заказ 3207.

Литературно-художественное агентство «Лира»
Издательство «RA»
Москва, 1994

Оригинал-макет изготовлен в издательстве «Пропилеи»
103062, Москва, а/я 317, тел. 258-18-45

Отпечатано с готовых диапозитивов в
ГМП «Первая Образцовая типография»
Министерства печати и информации РФ
113054, Москва, Валовая, 28



ТАТЛИН ВЛАДИМИР ЕВГРАФОВИЧ

Родился 28 (16 ст. ст.) декабря 1885 года в семье железнодорожного инженера в Москве. В 1902—1904 и 1910—1911 учился в Московском училище живописи, ваяния и зодчества у В. Серова и К. Коровина, а также в 1905—1910 — в Пензенском художественном училище. В 1911 посещал студию И. Машкова в Москве.

Уже в 1908 году подружился с М. Ларионовым, ездил с ним в Тирасполь на этюды; сблизился с друзьями Ларионова — братьями Бурлюками, М. Ле-Дантю, Е. Сагайдачным, М. Фаббри.

В 1914 году отправляется как бандурист в составе выставки русского искусства в Берлин, затем в Париж. По возвращении работает над контррельефами и впервые выставляет их в мае 1914 года. Активно участвует в выставках того времени — «0,10», «Трамвай В» и другие, сам организует выставку «Магазин».

После революции занимается общественной деятельностью — становится председателем левой федерации профсоюза художников Москвы, некоторое время возглавляет московский отдел ИЗО Наркомпроса (1918—1919), преподает в ГСХМ, петроградском Свомасе.

С 1919 начинает работать над памятником III Интернационала. В 1923 осуществил постановку хлебниковской драмы «Зангези». В 1921—1922 годах — один из организаторов (вместе с Пуниным) «Объединения новых течений в искусстве». В 1923 году начинает работу над «Летатлином». В середине 20-х — начале 30-х годов занимался преподавательской деятельностью. Много работал в театре.

Умер 31 мая 1953 в Москве.

Серия книг «Архив русского авангарда», выпускаемая издательством «RA», открывается изданием «Н. Пунин. О Татлине». Книга представляет собой сборник статей, как посвященных специально Татлину, так в той или иной степени затрагивающих проблемы его творчества. Все они написаны Николаем Пуниным в 10-е — 20-е годы. В книгу также вошли архивные материалы — фрагменты дневников, писем, воспоминаний Пунина. Многое в книге публикуется впервые. Иллюстративный ряд состоит из документальных фотографий несохранившихся произведений Татлина, а также старых фотографий его работ. Тексты Пунина снабжены небольшими вступительными статьями и комментариями.

Издательством «RA» предполагается выпустить в свет в серии «Архив русского авангарда» следующие книги:

НАДЕЖДА УДАЛЬЦОВА
Воспоминания. Дневники. Статьи

МИХАИЛ МАТЮШИН
Опыт художника новой меры

АЛЕКСЕЙ КРУЧЕНЫХ
Наш выход. Воспоминания футуриста

ВАСИЛИЙ ЧЕКРЫГИН
Собор воскресшего музея

МАРК ШАГАЛ
Воспоминания современников

ПЕТР МИТУРИЧ
Воспоминания и статьи

КАЗИМИР МАЛЕВИЧ
Статьи об архитектуре

ГИНХУК
Материалы и документы

